



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E  
LINGUISTICA

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Moderne  
Euroamericane

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Ritratti di donne: indipendenza e intraprendenza  
nella letteratura del Secolo d'Oro

CANDIDATA

Alisia Della Greca

RELATORE

Prof.ssa Federica Cappelli

Anno Accademico 2015-2016



## Indice

INTRODUZIONE.....	5
1 LA DONNA DEL SECOLO D'ORO .....	7
1.1 EDUCAZIONE .....	8
1.2 MATRIMONIO.....	12
1.3 VEDOVANZA.....	16
1.4 LA VITA IN CONVENTO .....	18
2 LA DONNA NELLA LETTERATURA DEL SECOLO D'ORO .....	20
2.1 LA DONNA COME PERSONAGGIO LETTERARIO .....	20
2.2 LA FIGURA DELL'ATTRICE .....	26
2.3 LA DONNA AUTRICE LETTERARIA .....	28
3 LUCRECIA.....	31
3.1 LE DONNE NELL'OPERA DI MIRA DE AMESCUA .....	32
3.2 <i>CUATRO MILAGROS DE AMOR</i> : UNO SGUARDO D'INSIEME.....	36
3.3 <i>I GALANES</i> : CARATTERIZZAZIONE E TEMATICHE.....	38
3.4 LUCRECIA .....	43
4 LAURA .....	52
4.1 LE DONNE NELLA VITA E NELL'OPERA DI LOPE DE VEGA....	53
4.2 LOPE E L'ISTRUZIONE FEMMINILE .....	60
4.3 <i>LA VENGADORA DE LAS MUJERES</i> .....	64
4.4 LAURA .....	67
5 MARCELA .....	80
5.1 LE DONNE NELLA VITA DI CERVANTES.....	81
5.2 LE DONNE NELL'OPERA DI CERVANTES.....	86
5.3 LA NOVELLA DI GRISÓSTOMO E MARCELA.....	93
5.4 MARCELA .....	95
6 HIPÓLITA .....	107
6.1 MARÍA DE ZAYAS: LA DONNA CHE SCRIVEVA DI DONNE...	108
6.2 <i>NOVELAS E DESENGAÑOS</i> : IL TRIONFO DELLE DONNE .....	113
6.3 <i>AL FIN SE PAGA TODO</i> .....	119
6.4 HIPÓLITA.....	122
CONCLUSIONE .....	131
BIBLIOGRAFIA .....	133
SITOGRAFIA .....	137

*Alle incredibili donne della mia famiglia.*

*Al mio “abuelito” Antonio,  
fervido amante della letteratura,  
che è stato e sarà sempre con me.*

## INTRODUZIONE

Il lavoro che ci accingiamo a intraprendere si propone di analizzare una tendenza diffusa nella letteratura del secolo aureo, che vede la creazione di personaggi femminili dal carattere intraprendente e dal protagonismo inaspettato, soprattutto se paragonato all'effettivo ruolo che la donna ricopriva nella società del tempo. Per fare ciò è opportuno posare lo sguardo sulla società barocca da una prospettiva femminile, soffermandosi sulle possibilità che una donna di media estrazione sociale poteva contemplare nel proprio percorso di vita; dall'educazione al matrimonio, fino alla vedovanza, passando per l'unica alternativa alla vita coniugale: il convento.

Il passo successivo consiste nel focalizzare l'attenzione su quale fosse il ruolo della donna nella letteratura dell'epoca, concentrandoci su tre aspetti principali ad esso correlati; la donna come personaggio all'interno di un'opera, la donna autrice letteraria e, infine, un accenno alla figura dell'attrice, che rappresenta il binomio perfetto delle due polarità sopra indicate.

Terminata questa sezione di carattere più generale, entreremo nel vivo dello studio analizzando quattro personaggi femminili della letteratura del Secolo d'Oro rappresentativi in tal senso; due di essi appartengono al genere del teatro e i restanti a quello della narrativa. Inizieremo con Lucrecia, protagonista della commedia *Cuatro milagros de amor* di Antonio Mira de Amescua e Laura de *La vengadora de las mujeres* di Lope de Vega; segue poi Marcela, la pastora della novella intercalata di Grisóstomo e Marcela contenuta nel *Quijote* di Cervantes, e per concludere, Hipólita, regina indiscussa del racconto *Al fin se paga todo*, nelle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas. La scelta di questi personaggi, così come il carattere generale del presente lavoro, non hanno la pretesa di essere esaustivi, bensì quella di offrire una *muestra* di questa particolare tendenza della letteratura dell'epoca.

Il criterio adottato nella scelta dell'ordine di apparizione dei personaggi non è di tipo cronologico, bensì di carattere contenutistico: lo scopo è quello di delineare un crescendo nell'atteggiamento delle figure in questione; scegliendo di mostrare dapprima quei personaggi – Lucrecia e Laura – che presentano alcuni tratti d'intraprendenza, ma senza che questi rimangano costanti fino alla fine del

loro percorso, per poi arrivare alle ultime due figure – Marcela e Hipólita –, emblemi d'indipendenza vera e propria.

Ciascuno dei quattro capitoli dedicati alle suddette figure sarà strutturato secondo il medesimo principio; inizialmente verrà preso in esame il rapporto tra l'autore in questione e le donne – siano queste parte della vita privata o appartenenti alla sua produzione letteraria – al fine di scoprire quanto questo possa aver influenzato l'attitudine nei confronti dei propri personaggi.

In seguito si procederà a delineare una breve panoramica dell'opera, per poi focalizzarsi interamente sulla figura femminile attorno alla quale ruota il capitolo, mettendone in luce le caratteristiche e peculiarità che la rendono particolarmente degna di nota.

Adesso non resta che lasciare spazio allo svolgimento di questo studio, nella speranza che possa essere fonte di interesse e curiosità così come lo è stato per me.

## 1 LA DONNA DEL SECOLO D'ORO

Svariati sono gli studi sulla condizione della donna nella Spagna del Secolo d'Oro, diverse le sfumature analizzate e, ancor di più, i punti di vista al riguardo, ma su una cosa tutti i critici sembrano concordare: la difficoltà nel prendere in esame un argomento il cui quadro di fondo risulta ancora essere poco chiaro e attendibile. Nonostante ciò, tenterò di tracciare una breve panoramica sociologica sulla figura della donna in Spagna, concentrandomi maggiormente su un arco temporale che comprende gli ultimi decenni del Cinquecento e il Seicento. Com'è ben noto, i suddetti sono secoli di enorme cambiamento a livello europeo e, in particolar modo, in Spagna; il primo è il periodo delle grandi espansioni territoriali, della fioritura economica e culturale, in cui predomina un sentimento di fiducia nell'uomo e nelle sue capacità; il Seicento, epoca di forte crisi dei valori, è invece caratterizzato da una fase di decadenza e malcontento, che però non ha impedito l'enorme sviluppo artistico e letterario che ancora oggi è fonte di grande interesse da parte dei critici di tutto il mondo.

La società spagnola del Secolo d'Oro era organizzata secondo una rigida gerarchizzazione; privilegi, diritti e obblighi erano stabiliti sin dalla nascita e l'ossessione per la *pureza de sangre* era lo strumento regolatore nei rapporti tra le famiglie, rendendo la mobilità sociale praticamente inesistente. Non c'è da stupirsi, dunque, che in un ambiente così predeterminato, la rigidità sociale toccasse anche la condizione femminile, da sempre meno fortunata rispetto a quella maschile. Il fatto che la società di tale periodo fosse fortemente patriarcale è una certezza ineludibile; sin dalla nascita, la donna era destinata ad occupare un ruolo strettamente marginale, soggetto a norme rigide e controlli costanti, sia in ambito pubblico che privato. Generalmente la sua vita si svolgeva in gran parte all'interno dell'ambiente domestico, essendo il suo principale scopo quello di procreare e badare ai figli; le era concessa un'educazione sommaria che comprendeva nozioni pratiche di ricamo e cucito, le basi dell'aritmetica e, nella migliore delle ipotesi, saper leggere e scrivere. Certamente non si può pensare che queste condizioni fossero universali né tantomeno estendibili a tutti gli strati sociali; è evidente che esistessero alcune eccezioni, ma senza dubbio possiamo

attribuirle a un'ampia porzione della popolazione femminile, e questa non si limita solamente alle classi sociali medio-basse, come sostiene infatti Mariló Vigil: l'educazione delle donne durante il Secolo d'Oro era strettamente limitata anche all'interno di quelle più elevate<sup>1</sup>.

Per avere una visione d'insieme più accurata riguardo alla condizione della donna del Secolo d'Oro, prenderò in esame le varie tappe e i ruoli che una donna appartenente alla classe media poteva assumere nel proprio percorso di vita, iniziando proprio dalla fase di formazione.

## 1.1 EDUCAZIONE

Non è certo una sorpresa il fatto che, in un secolo caratterizzato da un enorme avanzamento culturale e letterario, un tema scottante come quello dell'educazione della donna divenisse importante oggetto di discussione tra gli intellettuali di tutta Europa. A questo proposito, Sandra M. Foa distingue tre correnti principali nella trattazione della condizione femminile nel Rinascimento: la cosiddetta “*Querelle des Femmes*”, il neoplatonismo e l'umanesimo cristiano<sup>2</sup>. La prima coincide con una strenua difesa della donna in risposta al vilipendio a cui era stata sottoposta in passato, soprattutto in epoca medievale. I sostenitori della *Querelle*, tra i quali figura Cornelio Agrippa, ponevano l'accento, tra le altre cose, sul diritto alla libertà e all'educazione. La corrente neoplatonica, che vede come maggior esponente Baldassarre Castiglione, ha come oggetto l'idealizzazione della donna e la convinzione che questa abbia il potere di migliorare l'uomo; anche in questo caso si fa riferimento all'ingiusto trattamento che la società riserva alla popolazione femminile che, secondo Castiglione, dovrebbe essere considerata al pari di quella maschile. Per ultima, ma non per questo meno importante, abbiamo la corrente dell'umanesimo cristiano, al cui centro si trova l'esaltazione del sacramento del matrimonio, si evidenziano i rispettivi obblighi e doveri di entrambi i coniugi e si pone l'accento sulla necessità di fornire un'adeguata educazione alla donna per permetterle di adempiere ai suoi compiti nel migliore

---

<sup>1</sup> VIGIL, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, p. 49.

<sup>2</sup> FOA, Sandra M. (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Albatros-Hispanófila, Madrid, pp. 13-30.



dei modi possibili. A quest'ultima linea di pensiero appartiene Erasmo da Rotterdam, uno dei più grandi intellettuali di tutti i tempi; estremamente all'avanguardia per la sua epoca, si batté, tra le tante cose, in favore del libero pensiero, della conoscenza e della tolleranza; questionò la supposta inferiorità della donna rispetto all'uomo; espresse la necessità che questa ricevesse un'istruzione valida, comprendente la conoscenza del greco e del latino, per permetterle di avere accesso al più ampio raggio di opere possibili. Sebbene la finalità di tale istruzione si limitasse al governo della casa e all'educazione della prole, il contributo di Erasmo fu fondamentale, a maggior ragione se pensiamo che esso si situa in un momento storico in cui il dibattito riguardo alla donna metteva addirittura in discussione la sua reale appartenenza al genere umano, evidenziandone la naturale irrazionalità e mettendo in dubbio l'idea che essa avesse un'anima.

Se la visione della donna era quella di un essere misterioso e difficile da controllare, possiamo facilmente capire perché l'uomo fosse così restio all'idea di permetterle di ampliare le proprie conoscenze.

Sempre all'avanguardia, ma sicuramente in misura minore rispetto a Erasmo, abbiamo Juan Luis Vives, il quale rifiuta, nella sua *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), l'opinione diffusa in ambito ecclesiastico secondo cui la donna dovesse essere mantenuta in uno stato di quasi totale ignoranza per evitare che la sua indole maligna potesse svilupparsi maggiormente; al contrario, egli si mostra a favore dell'istruzione, ma a patto che non ne venga fatto sfoggio: «No debe mostrar ni alabarse que sabe mucho, más le diré que no debe enseñar ni tener escuela para enseñar a hijos ajenos<sup>3</sup>». A differenza di Erasmo, Vives non ritiene adeguato che uomo e donna ricevano la medesima istruzione, perché l'uomo trarrà vantaggio dalle proprie conoscenze in ogni ambito della vita, mentre la donna potrà applicarle solamente all'ambiente domestico, rendendo quindi inutile l'insegnamento di materie non affini a tale scopo. Inoltre, suggerisce ai precettori di esercitare un controllo costante per evitare che essa possa perdersi sulla cattiva strada e fare un uso distorto delle conoscenze acquisite; a questo proposito consiglia che le sia permesso di accedere solamente a un determinato tipo di

---

<sup>3</sup> VIVES, Juan Luis (1946), *Instrucción de la mujer cristiana*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, p. 26.

letture, preferibilmente opere filosofiche e sacre scritture, auspicandosi che, leggendole molte volte, le nozioni contenutevi possano imprimersi nella sua memoria.

Nonostante il suo invito all'istruzione, permane in Vives la concezione secondo cui la donna sarebbe un essere inferiore rispetto all'uomo sotto molteplici aspetti, uno su tutti proprio l'intelletto:

[...] no es bien que ella enseñe. Item, porque habiéndose puesto en la cabeza alguna falsa opinión, no la traspase en los auditores con la autoridad que tiene de maestra, y traiga a los otros en su mismo error, en especial que en el mal, de grado siguen los discípulos al maestro<sup>4</sup>.

Sulla stessa lunghezza d'onda, seppur meno permissivo rispetto ai suoi predecessori, si situa Fray Luis de León, autore di *La perfecta casada* (1583), opera che, come suggerisce il titolo, aveva come principale scopo quello di delineare la figura della moglie ideale, i cui pregi fondamentali erano l'onestà e la sottomissione. La vita della donna era saldamente ancorata all'ambiente domestico e alla famiglia; egli sostiene che Dio l'abbia creata per essere «ayudadora del marido», essa è debole e facilmente corruttibile, oltre che intellettualmente inferiore:

así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca [...] así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones<sup>5</sup>.

Secondo Fray Luis l'istruzione nella donna non era poi così desiderabile, anzi, era di gran lunga preferibile che essa si occupasse di tutt'altre mansioni. Non tutti, però, condividevano questa linea di pensiero; Antonio de Guevara, ad esempio, si mostra contrariato di fronte alla dilagante mancanza di istruzione e incita le donne a non ripetere lo stesso errore con le proprie figlie:

[...] y no se deben engañar diciendo que por ser mujeres para las ciencias son inhábiles, pues no es regla general que todos los niños son de juicio claro y todas las niñas son de entendimiento obscuro;

---

<sup>4</sup> VIVES, Juan Luis (1946), p. 27.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 139.

porque si ellos y ellas aprendiesen a la par, yo creo que habría tantas mujeres sabias como hay hombres necios<sup>6</sup>.

Da questi brevi estratti possiamo quindi evincere che, nonostante i numerosi passi avanti rispetto all'epoca medievale, nel Cinquecento permaneva una concezione della donna ancora molto limitante. La società era interamente organizzata secondo un'ottica maschile; permettere alla donna di istruirsi e di poter accedere agli stessi mezzi dei quali si serviva l'uomo sarebbe stata una minaccia decisamente poco trascurabile, per cui il modo migliore per evitarla era, senza dubbio, mantenerla in uno stato di ignoranza.

Tralasciando il tema dell'educazione, vorrei concentrarmi con più precisione sul ruolo destinato alla donna nella società del Secolo d'Oro. Come giustamente fa notare Mariló Vigil, i libri di dottrina destinati alle donne comprendevano quattro stadi principali nella sua vita: la nubile, la sposa, la vedova e la suora<sup>7</sup>. Da qui l'idea che la società dell'epoca non contemplasse affatto che la donna, ad eccezione dell'ambito religioso, potesse occupare un'altra posizione che non fosse quella all'interno della famiglia. Conclusosi quindi il percorso formativo e raggiunta l'età da marito, la giovane donna aveva davanti a sé due possibilità: il matrimonio o l'ingresso in convento.

---

<sup>6</sup> *Apud* VIGIL, Mariló (1986), p. 48.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

## 1.2 MATRIMONIO

Il matrimonio era inteso come un contratto, un'unione economica tra due famiglie preferibilmente della medesima estrazione sociale. Le leggi dell'epoca prevedevano che la donna apportasse una dote a suggellare tale alleanza: quanto più cospicua questa fosse stata, tanto più appetibile avrebbe reso la ragazza agli occhi dei pretendenti. Ciò implica il fatto che non tutte le ragazze nubili fossero destinate al matrimonio, solamente le famiglie più abbienti, infatti, potevano permettersi il lusso di far sposare tutte le figlie femmine; al contrario, nelle famiglie più modeste, questo privilegio era riservato esclusivamente alla figlia maggiore, mentre alle altre spettava il convento.

Quando parlo di privilegio, mi riferisco all'idea diffusa che le fanciulle dell'epoca avevano riguardo alla vita coniugale; sposarsi era la loro massima aspirazione poiché rappresentava l'unica possibilità che avevano di acquisire un'identità sociale; significava uscire dallo stretto controllo al quale erano sottoposte dai genitori ed entrare in un ambiente che ai loro occhi appariva molto diverso da quello al quale erano abituate. Dopo anni di vera e propria reclusione, in cui le uniche uscite permesse – chiaramente con accompagnamento – erano quelle per assistere alla messa, le ragazze vedevano il matrimonio come un passaporto verso la libertà<sup>8</sup>. Ma era davvero così? Melveena McKendrick sostiene che la vita da coniugata fosse effettivamente più permissiva: alla donna era concesso ricevere e far visita alle proprie amiche, assistere a spettacoli teatrali e corride, andare a passeggio o in carrozza, seppur sempre accompagnate da una domestica. Raramente moglie e marito uscivano insieme e spesso anche i pasti venivano consumati separatamente<sup>9</sup>. Nonostante ciò, libertà come quelle sopracitate, erano mal viste anche da umanisti come Vives e Fray Luis de León; il primo sostiene che le donne sposate dovessero uscire ancor meno di frequente rispetto alle fanciulle, in quanto queste ultime lo facevano con lo scopo di trovare marito; il secondo è ancora più categorico quando afferma che l'unico luogo in cui la donna dovrebbe muoversi è la propria casa<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the "mujer varonil"*, Cambridge University Press, London/New York, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> VIGIL, Mariló (1986), p. 156.

Sicuramente, per certi versi, il matrimonio migliorava la vita della ragazza, tuttavia, come sostenevano molti moralisti dell'epoca, non era tutto 'rose e fiori', e l'avere accesso alla vita mondana era solo una piccola parte della vita coniugale. L'essere sposata viene invece definito da Fray Luis come un *oficio*, quindi un vero e proprio mestiere che consisteva in:

agradar y servir, y alegrar, y ayudar en los trabajos de la vida y en la conservación de la hacienda a aquel con que se desposa; [...] y que, como él está obligado a llevar las pesadumbres de fuera, así ella le debe sufrir y solazar cuando viene a su casa, sin que ninguna excusa la desobligue<sup>11</sup>.

La moglie è a tutti gli effetti una 'dipendente' del proprio coniuge, il suo compito principale è servirlo e riverirlo, obbedire ai suoi ordini senza mai contraddirli. Infatti, quando Fray Luis elenca i pregi desiderabili in una donna, uno dei più apprezzati è proprio il silenzio: «Es justo que se precien de callar todas [...] porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar en poco<sup>12</sup>».

Alla donna spetta anche il lavoro vero e proprio: alzarsi presto la mattina, controllare la servitù, badare ai figli, impiegare il restante tempo a cucire, ricamare e provvedere al corretto funzionamento delle mansioni domestiche. La cosa più importante era che si tenesse impegnata; l'ozio era infatti visto come un pericolo non indifferente, dato che, se la donna non si occupava delle proprie faccende, era sicuramente impegnata in quelle altrui, e questo non poteva che significare l'insorgere di problemi<sup>13</sup>.

Quello tra marito e moglie, non serve specificarlo, era un rapporto tra impari: l'uomo aveva pieno potere sulla donna e non sono rari i casi in cui lo esercitava attraverso atti di violenza fisica. La maggioranza degli umanisti condannava categoricamente questi comportamenti, anche se alcuni di loro – come sostiene Mariló Vigil – si mostravano contrari solo sul piano teorico<sup>14</sup>. Uno di questi è Francisco de Osuna, sacerdote francescano che, inizialmente, condanna la

---

<sup>11</sup> LEÓN, Fray Luis de (1968), *La perfecta casada*, ed. de José López Navarro, Rialp, Madrid, p. 65.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 100-101.

<sup>14</sup> VIGIL, Mariló (1986), p. 102.

violenza fisica, per poi elencare i casi in cui questa era ritenuta, a suo parere, del tutto lecita. Ad esempio quando la donna si ostinava a:

apartar cama, o no querer venir de muy enojada muchas veces a la mesa de su marido, o cuando no quiere tener hecho lo que mucho le encomendase, y persevera en no barrer la casa, ni guisarle a su tiempo las comidas, o se hace callejera yendo do le mandan que no vaya [...] <sup>15</sup>.

Se si considerano per bene i suddetti casi, non erano più così tante, per lo meno agli occhi di Osuna, le occasioni in cui il castigo fisico era ritenuto spregievole.

Birriel Salcedo ci informa che esistono alcuni documenti di richiesta di separazione sia nei tribunali ecclesiastici che civili, e la maggior parte di queste venivano presentate dalle donne. Tra le cause addotte, quella più frequente – a riprova del fatto che non si trattava di un’eccezione alla regola ma piuttosto di una pratica diffusa – era proprio la violenza domestica <sup>16</sup>. In questo caso entrava nuovamente in gioco l’importanza della dote, che, oltre a un possibile mezzo di ascesa sociale, per la donna rappresentava una tutela in caso di scioglimento del vincolo del matrimonio, in quanto la legge prevedeva che le venisse restituita, almeno in parte, per permetterle di proseguire la propria vita nel migliore dei modi possibili <sup>17</sup>.

Nonostante i passi avanti compiuti grazie agli umanisti riguardo al sacramento del matrimonio, e in particolare all’idea che vi fossero obblighi e doveri da parte di entrambi i coniugi, come possiamo notare, la situazione reale era ben diversa. La donna, come in ogni altro ambito della propria esistenza, era in posizione nettamente inferiore rispetto all’uomo e lo era anche davanti alla legge. A questo proposito, un esempio lampante è sicuramente il caso dell’adulterio.

Durante Cinquecento e Seicento il tema dell’adulterio fu ampiamente trattato in letteratura e questo può trovare una spiegazione nel fatto che la società dell’epoca ne era a dir poco ossessionata. Le giovani donne vivevano segregate e soggette a controlli costanti in modo che, giunto il momento di sposarsi, se ne

---

<sup>15</sup> *Apud* VIGIL, Mariló (1986), p. 103.

<sup>16</sup> BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (1998), *Mujeres y género en la España del Siglo de Oro*, in CASTILLA PÉREZ, Roberto - MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 54-55.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

potesse garantire la castità. Castità che era intesa come patrimonio non della donna stessa, ma del marito: «La castidad que tú tienes no es tuya sino de tu marido; el cual te la entregó, y puso en tu mano, y te la encomendó y mandó que la guardases más que a tu vida propia<sup>18</sup>». Era nella donna che risiedeva l'onore del coniuge e di tutta la famiglia, conseguentemente, era suo il compito di custodirlo.

L'adulterio era considerato un crimine solamente se commesso dalla donna, la quale non poteva nemmeno accusare il marito dello stesso peccato:

Whereas the legal code protected the husband, no provision was made for the wife who was a victim of adultery. Adultery, in other words, was a one-sided offence which only the wife could commit in law. She was not even allowed to counter her husband's accusation with a similar one against him<sup>19</sup>.

La legge vigente all'epoca, la *Nueva Recopilación*, varata nel 1569, autorizzava i mariti ad amministrare la giustizia per mano propria, secondo il cosiddetto *código del honor*, permettendogli di uccidere moglie e amante se colti in flagranza di reato<sup>20</sup>. L'esistenza di questo doppio senso di giustizia davanti alla legge era accettato anche dai moralisti più all'avanguardia, i quali si limitavano a contestare la pena di morte, ma non l'utilizzo di due pesi e due misure<sup>21</sup>.

L'unica possibilità per la donna di ottenere più libertà e potere all'interno della propria famiglia si presentava nel momento del decesso del marito; in questo caso avrebbe potuto ricoprire legalmente il ruolo di capofamiglia, amministrare la propria casa e combinare il matrimonio dei figli<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Juan Luis Vives *Apud* VIGIL, Mariló (1986), p. 140.

<sup>19</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), p. 15.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> VIGIL, Mariló (1986), p. 140.

<sup>22</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), p. 17.

### 1.3 VEDOVANZA

Alla morte del marito poteva seguire una fase di maggiore libertà per la donna; vi sono casi di vedove dal carattere forte e intraprendente che assumevano di buon grado il ruolo di capofamiglia e lo esercitavano con successo. Purtroppo, però, si trattava di casi sporadici e sicuramente mal visti da una società rigida come quella del Secolo d'Oro. A questo proposito, Antonio de Guevara, uno dei più convinti difensori della donna, si scagliò contro l'atteggiamento eccessivamente repressivo nei confronti delle vedove più emancipate:

[...] si una viuda sale de su casa, la juzgan por deshonestas, si no quiere salir de casa, piérdesele su hacienda; si se ríe un poco, notánla de liviana; si nunca se ríe, dicen que es hipócrita; si va a la iglesia, notánla de andariega; si no va a la iglesia, dicen que es a su marido ingrata [...]<sup>23</sup>.

Se questa era la concezione che si aveva di essa, non è un caso che i critici sottolineassero quanto la vedovanza fosse, a tutti gli effetti, una condanna per la donna. Molti moralisti non vedevano di buon occhio che la vedova vivesse liberamente questa fase della propria vita. La società era molto opprimente e categorica in questo senso, non per niente si trattava di donne che non erano più soggette al controllo maschile, quindi era preferibile, secondo Vives, che vivessero segregate in casa o che almeno uscissero in luoghi poco frequentati<sup>24</sup>. Inoltre, la vedova doveva mostrarsi addolorata, assumere uno sguardo e un atteggiamento schivo, vestire in modo umile e con abiti che rimandassero alla vecchiaia, indipendentemente dalla propria età. Addirittura c'è chi, come Alonso de Andrade, si spinge oltre, arrivando ad affermare che la vedova dovesse comportarsi ed essere trattata come se fosse morta insieme al marito, poiché solo in questo modo sarebbe stato possibile mostrargli il suo amore, onorarlo e mantenere la fede giurataagli sposandolo<sup>25</sup>.

Melveena McKendrick intende la vedovanza come un momento di sostanziale libertà nella vita della donna<sup>26</sup>, ma abbiamo visto che i casi in cui era effettivamente così non erano poi tanto frequenti; soprattutto perché una tale

---

<sup>23</sup> *Apud* VIGIL, Mariló (1986), pp. 202-203.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), p. 17.



condizione presupponeva una stabilità economica che solamente le vedove altolocate possedevano. Tutte le altre erano destinate ad attraversare momenti di ristrettezze non indifferenti, e ciò dipendeva in parte dal fatto che la donna non venisse cresciuta né preparata per affrontare nessuna circostanza che la vedesse impegnata al di fuori dell'ambito domestico. Guadagnarsi da vivere poteva rappresentare un problema non da poco, a maggior ragione se si considera che nel Seicento – come fa notare Sullerot – il lavoro femminile veniva considerato disonesto e infamante<sup>27</sup>; al contempo, però, una donna che non impiegasse la propria giornata nel lavoro domestico, chiaramente non retribuito, era malvista e tacciata di essere oziosa<sup>28</sup>.

Un'altra possibilità che si presentava alla vedova era quella di convolare a seconde nozze, anche se non era affatto semplice date le sue scarse disponibilità economiche, ma nemmeno in questo caso era esente da critiche. I moralisti, infatti, condannavano colei che si sposava per la seconda volta, accettando di chiudere un occhio solo se questa era in giovane età.

Alla luce di tutto ciò, possiamo affermare che ben poche erano le cose che la vedova poteva fare senza diventare oggetto di critica: spesso e volentieri non le restava altra opzione che vivere grazie alla beneficenza delle istituzioni religiose.

---

<sup>27</sup> Apud SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993), *La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro*, in GARCÍA MARTÍN, Manuel (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 942.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

## 1.4 LA VITA IN CONVENTO

In un'epoca di crisi e perdita dei valori come il Seicento, la religione rappresentava un porto sicuro nel quale rifugiarsi; a maggior ragione in un paese fortemente cattolico come la Spagna. La fede era un punto fermo nell'esistenza di ciascun individuo, la cui vita ruotava spesso attorno ad ambienti religiosi quali la chiesa e il convento.

Come detto in precedenza, alle ragazze che non erano destinate al matrimonio non restava altra scelta che intraprendere la carriera ecclesiastica. I motivi per i quali si entrava in convento erano svariati: perché la famiglia non aveva abbastanza finanze per garantire una dote adeguata, oppure perché avendo più figlie, non riusciva ad accasarle tutte. Anche per entrare in convento era necessario il pagamento di una quota, ma questa era sicuramente inferiore a quella richiesta per una dote. Vi era anche chi decideva di entrarvi di sua spontanea volontà, sia per vocazione che per evitare un matrimonio indesiderato.

L'ingresso in convento significava raggiungere un grado sociale più elevato di quello della nubile, equiparabile a tutti gli effetti a quello di una donna sposata. Mariló Vigil riconosce in questo aspetto il motivo per il quale un discreto numero di donne lo preferiva al matrimonio, soprattutto se il pretendente scelto dalla famiglia non era di suo gradimento<sup>29</sup>. Un'altra funzione del convento era quella di istruire bambine e ragazze; quelle destinate a sposarsi vi rimanevano il periodo necessario per completare la loro istruzione, le altre, invece, non ne sarebbero più uscite.

L'ambiente ecclesiastico si presentava come molto eterogeneo e ricco di tensioni; era abitato da donne di diversa età ed estrazione sociale, che si trovavano a convivere per ragioni ben diverse. Non c'è da stupirsi, quindi, che anche in questo ambito si venisse a creare la stessa gerarchizzazione sociale che si aveva all'esterno<sup>30</sup>. A seguito del Concilio di Trento, la vita nei conventi divenne ancora più rigida di quanto non fosse in precedenza; si riporta che, quando le religiose ricevevano visite, queste dovessero essere presenziate da una *ascultatriz*, il cui compito era controllare che le conversazioni non toccassero altri temi che non

---

<sup>29</sup> VIGIL, Mariló (1986), p. 212.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 217.

fossero di carattere religioso. Allo stesso modo, anche lo scambio di epistole era soggetto a una rigida censura<sup>31</sup>. Questo clima di continua sorveglianza potrebbe essere la spiegazione per cui, nonostante le donne avessero accesso a un'ampia varietà di libri, sebbene tutti di carattere religioso, siano state poche ad aver raggiunto un'istruzione elevata.

In questo periodo di crisi, nemmeno i conventi erano esenti da instabilità economica. Le istituzioni religiose sopravvivevano grazie alle donazioni dei fedeli; a questo proposito, Ortiz constata che la situazione finanziaria dei conventi di frati non era la stessa di quelli delle suore<sup>32</sup>. Infatti, i primi avevano più possibilità di contatto con il mondo esterno e ciò permise loro di ottenere donazioni più cospicue rispetto alle consorelle.

Come possiamo notare, anche in ambito ecclesiastico permaneva una condizione di inferiorità delle donne rispetto agli uomini, a maggior ragione se si pensa che i conventi femminili erano soggetti al controllo di un vicario. Ciò comportava che spesso si venisse a creare un vero e proprio clima di regime, al quale poi si aggiungeva, per le suore, l'obbligo di pagare delle imposte ai conventi maschili come remunerazione per i servizi da essi offerti<sup>33</sup>. Nonostante il convento si potesse presentare come un ambiente potenzialmente più libero per la donna, soprattutto perché non costretta a vivere con persone di sesso maschile, la vita al suo interno era caratterizzata da regole talmente rigide da ridurla a un completo isolamento.

Con la vita in convento, si conclude questo breve ritratto sociologico della donna del Secolo d'Oro. Ritratto in cui, nei limiti del possibile, ho cercato di mettere in evidenza quanto l'esistenza della donna fosse predeterminata e ogni tentativo di fuoriuscire da questo ordine di obblighi e doveri fosse condannato senza alcuna remora. Alla luce di ciò, non resta che chiederci quale fosse, invece, il ruolo della donna all'interno della letteratura di suddetta epoca ed è ciò che cercheremo di scoprire nel capitolo successivo.

---

<sup>31</sup> LLERGO OJALVO, Eva Elena - CEBALLOS VIRO, Ignacio (2013), *La visión literaria de los otros (7). Las monjas del Siglo de Oro, ¿fieles devotas o seductoras enclaustradas?*, in *Rinconete, Revista del centro virtual Cervantes*, [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_13/25012013\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_13/25012013_01.htm) [ultima consultazione: 27/04/16].

<sup>32</sup> VIGIL, Mariló (1986), p. 219.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 230.

## 2 LA DONNA NELLA LETTERATURA DEL SECOLO D'ORO

Quando si parla di donna e di letteratura è doveroso distinguere due ambiti di investigazione: la donna come autrice di un'opera letteraria e la donna come personaggio finzionale. Vista la scarsa importanza attribuita alla donna all'interno della società spagnola del Secolo d'Oro, verrebbe da pensare che anche in letteratura questa ricoprisse un ruolo marginale, tuttavia, almeno per quanto riguarda quest'ultimo ambito, non è esattamente così. La notevole differenza che risiede tra mondo reale e mondo letterario, per ciò che concerne la trattazione della figura femminile, è inevitabilmente divenuta oggetto di interesse tra i critici, ed è proprio ciò su cui vorrei concentrare il mio studio.

### 2.1 LA DONNA COME PERSONAGGIO LETTERARIO

Prima di entrare nel vivo dell'analisi sul ruolo della donna come personaggio letterario nella Spagna del Seicento, è necessaria una premessa di carattere generale su quali fossero, e perché, i generi e i gusti predominanti nella letteratura dell'epoca. Quando si ha a che fare con lo splendore culturale del Barocco spagnolo è impossibile non associarlo immediatamente al teatro. Genere di gran lunga più diffuso, riscosse un enorme successo in tutti gli strati sociali, soprattutto grazie alla sua facile accessibilità; le rappresentazioni avevano luogo all'aperto, nei cosiddetti *corrales de comedia*<sup>34</sup>, ed erano caratterizzate dall'ampia varietà di argomenti trattati, in modo da soddisfare il pubblico nella sua totalità. Il favore di cui godette il teatro fu talmente grande da rendere necessaria una produzione massiccia di opere da parte dei drammaturghi così da poter far fronte nel migliore dei modi alla richiesta crescente del pubblico. Anche per questo motivo, buona parte delle opere teatrali del periodo è piuttosto standardizzata: sviluppo e scioglimento sono facilmente prevedibili sin dall'inizio, si prediligono colpi di

---

<sup>34</sup> Con questo termine si indicano i luoghi adibiti alla rappresentazione teatrale, all'interno dei cortili delle abitazioni, sviluppatasi nella seconda metà del XVI secolo. Erano solitamente costituiti da: palcoscenico, *patio* (occupato dagli spettatori in piedi), gradinate, gli *apostentos* (le stanze degli edifici di fronte al palco che fungevano da palchetti). Ai piani più alti, per il pubblico meno abbiente, si trovavano le gallerie, mentre ai personaggi di maggior rilievo erano riservate le soffitte (per maggiori notizie rimando a: MATEOS, Alonso Abel (2007), *El teatro barroco por dentro: espacios, escenografías y otros recursos de la comedia áurea*, in *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 2007, IES Carolina Coronado, Almendralejo, pp. 7-46).

scena, strutture e situazioni ripetute, così come personaggi fortemente tipizzati. All'interno di questo panorama letterario spicca il cospicuo numero di opere che fondano il proprio intreccio attorno a figure femminili, spesso molto indipendenti, e ciò sorprende ancora di più se si pensa a quale fosse l'effettivo ruolo della donna all'interno della società dell'epoca.

Molti critici si sono chiesti quale fosse il motivo dietro al divario tra il ruolo della donna nella società seicentesca e il suo corrispondente nelle opere letterarie del periodo, una su tutti; Maleveena McKendrick. Nel suo famoso studio sul ruolo della donna nel teatro aureo spagnolo, la McKendrick ha passato in rassegna i tipi femminili predominanti nei drammi dell'epoca: dalla *mujer esquivia* alla *bandolera*, passando per l'amazzone, tutti racchiusi sotto alla categoria di *mujer varonil*<sup>35</sup>. Donne che uccidono senza alcuna pietà l'uomo che le ha disonorate, altre che rifiutano il matrimonio e l'amore di pretendenti non graditi, e altre ancora che evadono il controllo paterno per seguire l'uomo che amano. Gran parte delle figure femminili presenti nelle opere di questo periodo sono caratterizzate da atteggiamenti dominanti, fino ad allora normalmente associati a personaggi maschili. A cosa è dovuto questo particolare orientamento? Si può parlare di un tentativo di cambiamento a livello di società oppure si tratta di uno dei tanti espedienti per intrattenere il pubblico?

È indubbiamente vero che, come abbiamo già detto in precedenza, le opere di questo periodo fossero standardizzate e seguissero un determinato intreccio in modo da incontrare pienamente il gusto del pubblico, e che quindi, con grande probabilità, la scelta di servirsi di personaggi femminili dal carattere forte e indipendente, fosse dovuta proprio a ciò. È altrettanto probabile, però, che il motivo di questa scelta, non fosse del tutto privo di fondamento, bensì volto a spingere verso un cambiamento nel panorama sociale dell'epoca.

Di questo avviso è anche McKendrick, che pone l'accento sull'importanza di non confondere la realtà storica con la letteratura, fatto che comporterebbe non pochi errori di valutazione. Allo stesso tempo, però, afferma che non è possibile nemmeno sostenere che questi due poli non si influenzassero mutuamente. Il teatro del Secolo d'Oro magari non rifletteva accuratamente la reale condizione

---

<sup>35</sup> McKENDRICK, Melveena (1974).

della donna dell'epoca, ma sicuramente trasmetteva – in quale misura non ci è dato saperlo – la preoccupazione e la volontà di introdurre un cambiamento. Conclude dicendo che concepire il teatro come riflesso della realtà è tanto assurdo quanto lo è credere che questo fosse immune alle nuove idee riguardo all'istruzione e alla libertà delle donne<sup>36</sup>.

Più radicale è la posizione di Ana Suárez Miramón, la quale afferma che il teatro barocco fu proprio uno specchio nel quale si rifletteva la società<sup>37</sup>. Sostiene, inoltre, che il teatro del tempo raccogliesse le aspirazioni delle donne, anche se solo accennate, e mostrasse loro, in modo velato ma efficace, i modi e i mezzi per trasgredire le norme imposte loro dalla società, senza per questo alterarne l'ordine prestabilito<sup>38</sup>. A riprova di ciò, opponendosi a Everett W. Hesse<sup>39</sup> che vede la donna del teatro barocco come una vittima, Suárez Miramón sostiene che questo atteggiamento sia pura apparenza e che fosse proprio questa immagine di vittima sacrificale a permettere alla donna di raggiungere tutti i suoi scopi<sup>40</sup>.

In effetti, se c'è un elemento che accomuna gran parte dei personaggi femminili del teatro aureo è proprio la loro intraprendenza. Spesso le donne vengono rappresentate con gli stessi difetti attribuiti loro dai moralisti dell'epoca – volubilità, incostanza e leggerezza – ma, allo stesso tempo, mettendole al centro della scena, il teatro ne dà un'immagine innovativa. Questo aspetto è ancora più sorprendente se pensiamo che meno di un secolo prima, l'ideale predominante nella raffigurazione femminile in letteratura era quello della donna angelicata di stampo petrarchista; una donna che, con la propria purezza e grazia, riusciva ad elevare l'uomo ad uno stato di massima virtù. A rendere ancora più interessante il tutto, è il momento storico-letterario in cui si situa questo cambiamento; ovvero subito dopo il dibattito degli umanisti riguardo alla condizione e all'educazione della donna. Che si tratti di una mera coincidenza? Ipotesi possibile, ma, a mio modesto parere, non del tutto convincente.

Grazie agli stereotipi che dilagavano all'epoca, l'immagine che molte opere

---

<sup>36</sup> McKENDRICK, Merveena (1974), p. 44.

<sup>37</sup> SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002) *El tema de la mujer en el teatro barroco*, in MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía – BARANDA LETURIO, Nieves (2013), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, UNED, Madrid, p. 63.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>39</sup> *Apud* SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002), p. 58.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 59.

del teatro aureo offrono dei personaggi femminili è un concentrato di difetti, malignità e sotterfugi. Allo stesso tempo, però, alle donne viene mostrato che sfruttando sapientemente le proprie capacità e astuzie, il raggiungimento degli obiettivi proposti – moralmente accettabili o meno – non era così impossibile. Questo approccio si pone nettamente in contrasto con il modello di donna prediletto da moralisti come Vives e Fray Luis de León, i quali propugnavano un ideale femminile accondiscendente e sottomesso.

I passi avanti fatti in questo senso furono enormi, tanto da non passare inosservati agli intellettuali dell'epoca, che si opposero duramente ai commediografi. Uno di questi fu Camargo, il quale criticò l'esempio di libertà che mostravano i personaggi femminili e il fine didattico che aveva il teatro, che, a suo avviso, influenzava negativamente il pubblico<sup>41</sup>. Camargo non aveva tutti i torti a temere l'influenza del teatro sulla società, infatti, con l'enorme successo di cui godette, divenne una vera e propria scuola per il popolo; inoltre, la formula e il linguaggio simbolico di cui si serviva permisero la diffusione di nuove idee senza il rischio che questo fosse soggetto a censura<sup>42</sup>. Suárez Miramón vede il teatro aureo come un mezzo straordinario per permettere alla donna-spettatrice di conoscersi meglio, mostrandole ciò che le eroine in scena erano in grado di fare. La rappresentazione scenica era un palcoscenico perfetto per trasmettere quell'esempio di indipendenza che molte donne, a causa dell'educazione limitata alla quale erano confinate, non avrebbero nemmeno potuto lontanamente immaginare<sup>43</sup>.

Sebbene in questa breve analisi sul ruolo della donna nelle opere del Secolo d'Oro abbia dato maggiore spazio al genere del teatro, anche la prosa si è rivelata estremamente importante per quanto riguarda la rappresentazione di personaggi femminili dalle caratteristiche non convenzionali. Sicuramente le opere narrative che rientrano nel nostro ambito di studio sono meno rispetto a quelle teatrali, ma non per questo meno incisive.

Tracciando un piccolo excursus nella letteratura del periodo, possiamo notare che tra i generi più diffusi spiccavano il romanzo pastorale, moresco e bizantino.

---

<sup>41</sup> *Apud* SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002), p. 64.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 60.

Se nel primo caso a prevalere è l'ambiente bucolico e la riflessione filosofica sulla natura dell'amore, il romanzo moresco e quello bizantino sono caratterizzati dalla fusione di tematiche amorose e tratti tipici del romanzo cavalleresco. In ogni caso, in tutti e tre i generi predominano situazioni e personaggi fortemente stereotipati che poco combaciano con il nostro studio.

Più interessante è la narrativa picaresca, che sulla scia dell'anonimo *Lazarillo de Tormes* e del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, godette di un enorme favore e fu oggetto di numerose innovazioni. Tra quelle più sorprendenti vi è sicuramente l'avvento di una picaresca al femminile; le picare in questione – scaltre e abili come non mai – riescono a destreggiarsi nella vita dei bassifondi attraverso ogni genere di inganno, discostandosi di poco dai “colleghi” più conosciuti. Maria Grazia Profeti vede nella scelta degli autori di utilizzare protagoniste femminili, un possibile messaggio misogino che aveva il compito di aprire gli occhi dei lettori sulla vera natura delle donne, viste come maestre di falsità e portatrici di disordine sociale<sup>44</sup>.

Un altro genere estremamente fortunato è quello della *novela corta* o romanzo breve, tra cui si annoverano le *Novelas ejemplares* di Cervantes e le *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas. Come si evince dal titolo, le storie inserite in queste raccolte sono accomunate, oltre che dalla volontà di intrattenere e divertire il pubblico, anche da una finalità didattica. Questa modalità narrativa offre una maggiore libertà all'autore, il quale può permettersi di tratteggiare personaggi e situazioni più trasgressive, mascherandosi dietro alla struttura del racconto nel racconto ripresa dal *Decameron* del Boccaccio.

Nel caso delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, le vicende narrate si possono definire esemplari non tanto per la loro effettiva vicinanza agli *exempla* medievali, quanto per il fatto di rappresentare degli antimodelli per il lettore<sup>45</sup>. Molto interessante l'interpretazione di Louis Combet, il quale ci fa notare che i personaggi delle *Novelas* sono accomunati da un cambiamento di polarità di genere<sup>46</sup>; processo secondo cui i personaggi maschili sono caratterizzati da aspetti

---

<sup>44</sup> PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, La Nuova Italia, Firenze, p. 462.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 519.

<sup>46</sup> *Apud* PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), p. 528.



tipici del mondo femminile – quali sofferenze amorose, gelosie e timori –, mentre i personaggi femminili subiscono un processo di virilizzazione che li rende audaci e intraprendenti, tanto da rivendicare, nel caso de *El amante liberal* e *La gitanilla*, per esempio, il loro diritto alla libertà<sup>47</sup>.

Lo stesso espediente narrativo si trova nel romanzo per eccellenza, il *Don Quijote*. Le donne descritte al suo interno, infatti, non potrebbero essere più diverse da quelle accomodanti e remissive che eravamo abituati a vedere in gran parte delle opere contemporanee al capolavoro di Cervantes. Dorotea, Zoraida e Marcela sono dotate di quella forza e coraggio che manca ai loro corrispettivi maschili, divenendo emblema di un modello di donna caparbia e fonte di ispirazione per tutte le lettrici.

Nel caso delle *Novelas amorosas y ejemplares* di Zayas, la trasgressione appare, se vogliamo, ancora più evidente: le protagoniste, sempre più indipendenti, si fanno portavoce dei diritti delle donne, denunciando gli ingiusti soprusi e le violenze che erano costrette a subire. Ed è proprio questo insieme di tratti innovativi che rende l'opera di Zayas meritevole di ulteriori approfondimenti che affronteremo più avanti.

Prima di passare al secondo ambito d'investigazione, riguardante la donna come autrice di un'opera letteraria, vorrei concentrarmi su una categoria di donne che fu oggetto di molteplici dibattiti nella Spagna del Secolo d'Oro; quella delle attrici.

---

<sup>47</sup> PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), p. 528.

## 2.2 LA FIGURA DELL'ATTRICE

Un discorso a parte lo meritano quelle donne che, in un ambiente socioculturale come quello del Seicento, decisero di intraprendere il mestiere dell'attrice. Nel primo capitolo abbiamo affrontato le tappe che una donna dell'epoca avrebbe potuto incontrare nel corso della propria esistenza e abbiamo constatato quanto il lavoro retribuito fosse ritenuto spregevole se svolto da una donna. Se si considerano questi elementi, risulta particolarmente interessante il fatto che donne cresciute in un contesto come quello del Secolo d'Oro abbiano comunque scelto di trasgredire le regole e guadagnarsi da vivere con la recitazione. Dato l'incredibile successo di cui godette il teatro dell'epoca, non c'è da stupirsi che molte attrici fossero delle vere e proprie celebrità. Alcune raggiunsero una notorietà tale da spingere molti drammaturghi a creare dei personaggi appositamente per loro. Tra le tante degne di nota spiccano i nomi di Jusepa Vaca, per la quale Lope de Vega scrisse *Las almenas de Toro* e Luis Vélez de Guevara *La Serrana de la Vera*; María de Navas, che fu anche imprenditrice teatrale; Jerónima de Burgos e Micaela de Luján, entrambe amanti di Lope, il quale dedicò alla prima *La dama boba* e alla seconda – chiamata con lo pseudonimo di Camila Lucinda – una serie di sonetti.

Ottenere dati attendibili riguardo a quali fossero i mezzi usati dalle donne per accedere all'ambiente teatrale appare particolarmente complesso, soprattutto se si considera quanto il mestiere dell'attore fosse privo di considerazione legale; tuttavia, grazie a un recente studio di Mimma De Salvo<sup>48</sup>, abbiamo un quadro ben più definito. L'effettiva presenza di donne sulla scena teatrale spagnola risale al 1587, anno in cui il *Consejo de Castilla* approva la richiesta di una compagnia italiana di far esibire le proprie attrici, annullando il decreto del 1586 che ne proibiva la presenza in scena. Il tutto fu possibile solo previa dichiarazione che le attrici in questione recitassero esclusivamente nei panni di personaggi femminili, che fossero coniugate e accompagnate dai propri mariti. Inizialmente, infatti, l'ingresso delle donne nell'ambiente teatrale era permesso solo se queste

---

<sup>48</sup> Per la redazione del seguente paragrafo, eccetto quando diversamente indicato, mi sono basata sui dati contenuti in DE SALVO, Mimma (2008), *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Midesa: <http://www.midesa.it/articoli.html> [ultima consultazione: 05/05/2016].

risultavano vincolate a padri o a mariti che lavoravano già in questo ambiente; ciò rappresentava un requisito molto importante, soprattutto a causa delle forti critiche che destò la loro presenza sulla scena. I moralisti dell'epoca si scagliarono più volte contro le attrici, innanzitutto perché recitavano in pubblico, contravvenendo alla morale dell'epoca che le voleva discrete e sottomesse; in secondo luogo, perché, sebbene fossero vincolate a una figura maschile, percepivano uno stipendio che permetteva loro di sostenere la propria famiglia. Questo mestiere era talmente malvisto che fu più volte equiparato alla prostituzione. Nel corso del XVII secolo risultano, addirittura, anche casi di donne che entrarono nel mondo teatrale in modo del tutto autonomo, senza che ne facesse già parte un uomo della loro famiglia, andando così contro le leggi vigenti.

In conclusione, ho scelto di dare spazio, seppur ristretto, alla figura dell'attrice, perché la ritengo particolarmente interessante quando si parla di donna e di indipendenza nel Secolo d'Oro. Come sottolinea anche Suárez Miramón, è altamente improbabile che donne così intraprendenti non attirassero, oltre che le critiche dei moralisti, anche l'interesse del pubblico femminile<sup>49</sup>. Le attrici, non solo portavano in scena personaggi di un certo spessore, bensì rappresentavano anche un modello – seppur aspramente criticato – di donna capace ed emancipata.

---

<sup>49</sup> SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002), p. 69.

### 2.3 LA DONNA AUTRICE LETTERARIA

Se nelle opere letterarie del Secolo d'Oro abbondavano i personaggi femminili, non si può certo dire lo stesso delle donne che si occupavano, invece, dell'atto creativo. Come abbiamo già visto, erano poche le donne che ricevevano un'istruzione soddisfacente e ancora meno quelle che avevano i mezzi per scrivere. I moralisti disapprovavano vivamente che venisse loro fornita un'educazione che andasse oltre quella necessaria all'amministrazione della casa, e tolleravano ancor meno che le donne avessero libero accesso alla consultazione di opere profane. Nonostante ciò, un cospicuo numero di donne si inserì nel mondo della scrittura e alcune di loro riuscirono a distinguersi in un ambiente dominato solo da uomini. Purtroppo sono pochi i nomi di autrici dell'epoca giunti fino a noi, sia perché furono rari i casi in cui il prodotto della loro scrittura venne dato alla stampa, sia perché buona parte di esse fu ignorata dalla critica a loro contemporanea. Non è motivo di stupore che la maggior parte delle scrittrici del XVII secolo – basti pensare alla messicana Sor Juana Inés de la Cruz – provenisse dal mondo ecclesiastico. Infatti, fu proprio in questo ambiente che si ebbe, nel 1588 con Santa Teresa de Jesús, il primo esempio di scrittura al femminile. Da questo momento in poi – probabilmente anche a causa della beatificazione di Teresa nella prima metà del Seicento – la scrittura femminile cominciò a prendere campo senza essere vista come un incredibile affronto e il convento ne favorì la diffusione. Il convento, infatti, si presentava come un luogo propizio in questo senso: le donne che vi abitavano, non avendo figli da accudire né una casa da amministrare, avevano molto più tempo libero, che spesso trascorrevano in biblioteca. Per le stesse ragioni, molti dei loro scritti erano di carattere mistico-religioso. Ciononostante, non furono solo donne legate all'ambiente ecclesiastico ad intraprendere la via della letteratura; si citano, ad esempio, nomi come quelli di Ana Caro e Feliciano Enríquez. In questo caso fu la maggiore libertà concessa dal loro stato civile – la prima era nubile e la seconda vedova – a permettere loro di scrivere.

I generi con i quali le scrittrici si misuravano erano vari; dalla narrativa breve alla poesia amorosa, passando per la commedia e i trattati educativi. Ma in che modo, le nostre autrici, accedevano al mondo della letteratura e quali erano le

motivazioni che le spingevano a farlo? Come ci spiega Nieves Baranda Leturio, il modo più facile per farsi conoscere nell'ambiente era entrare a far parte dei circoli letterari e delle *tertulie* in cui si riunivano gli intellettuali dell'epoca<sup>50</sup>. Mentre, per quanto riguarda il perché decidessero di dedicarsi alla scrittura, i motivi sono vari: alcune scrivono principalmente con un fine economico, molte di esse per il riconoscimento che presupponeva vedere la propria opera pubblicata<sup>51</sup>, e altre per il semplice desiderio di conoscenza. A questo proposito, è doveroso citare la famosa epistola scritta da Sor Juana a Sor Filotea de la Cruz, nella quale afferma:

Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso sino cuatro bachillerías superficiales [...]. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos<sup>52</sup>.

Già da queste brevi righe si evince, oltre alla volontà di rivendicare il diritto all'istruzione, l'amore verso ogni forma del sapere, molto probabilmente condivisa anche dalle sue contemporanee.

In quale modo la scrittura femminile si differenzia da quella maschile? Baranda Leturio sostiene che la differenza maggiore risiede nelle tematiche trattate, soprattutto nei generi della novellistica e del teatro<sup>53</sup>. Questi ultimi, infatti, non solo permettevano maggiore libertà di espressione, ma, come abbiamo visto, concedevano ampio spazio ai personaggi femminili. A cambiare non furono i generi in sé, bensì il punto di vista con il quale erano trattati. In questo modo, le autrici del periodo riuscirono a veicolare messaggi portatori di cambiamento e a trasmettere la necessità di una maggiore libertà per la donna. Quando si parla di autrici femminili, è impossibile non citare María de Zayas y Sotomayor, universalmente riconosciuta come la scrittrice più affermata del Secolo d'Oro spagnolo. Zayas, grazie alla sua appartenenza a una famiglia agiata, poté dedicare la propria vita alla scrittura, riuscendo a distinguersi nel panorama dell'epoca e a raggiungere la fama di molti suoi colleghi uomini. Grazie ai temi trattati, tra i

---

<sup>50</sup> BARANDA LETURIO, Nieves (2013), *Las escritoras en el siglo XVII*: [http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras\\_Siglo\\_XVII.pdf](http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf) [ultima consultazione: 10/05/2016].

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, (1987), *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, in *Obras selectas*, Edición de Luis Sáinz de Medrano, Planeta, Barcelona, p. 430.

<sup>53</sup> BARANDA LETURIO, Nieves (2013).

quali si annoverano il diritto per le donne di accedere alla cultura e di decidere liberamente della propria vita, molti critici l'hanno considerata una femminista ante-litteram. Per la sua fondamentale importanza, la Zayas merita un discorso a parte che affronteremo più avanti.

Abbiamo visto quali fossero le tappe che le scrittrici dovevano affrontare per inserirsi nel mondo letterario, quali fossero i generi da esse prediletti e perché, quindi non ci resta che prendere in esame un ultimo aspetto della scrittura seicentesca al femminile: la reazione che questa suscitò nel panorama culturale dell'epoca, e soprattutto, negli autori contemporanei. Come ogni aspetto della vita della donna seicentesca, anche il tentativo di inserirsi nel mondo della letteratura risultava particolarmente impervio. La stragrande maggioranza degli uomini, infatti, vedeva ogni minimo avanzamento femminile come un'importante minaccia al proprio status e nemmeno questo campo ne era esente. Esempi di scetticismo al riguardo si trovano nelle opere del periodo, le quali abbondano di feroci attacchi alla donna che si pregia di essere colta e pecca di pedanteria (si vedano, ad esempio, *La dama boba* di Lope de Vega e l'opuscolo quevediano de *La Culta latinparla*)<sup>54</sup>. Fortunatamente, le reazioni non furono sempre negative, anzi, si contano numerosi segni di ammirazione; lo stesso Lope de Vega omaggiò Zayas dedicandole un sonetto del suo *Laurel de Apolo*. Ciò dimostra quanto le donne siano state abili nel ritagliarsi uno spazio in uno dei tanti ambiti dai quali erano escluse e, seppur con molte più difficoltà e altrettanti mezzi in meno rispetto agli uomini, siano riuscite a distinguersi anche in questo campo.

Per concludere, spero di essere riuscita a tratteggiare, nel migliore dei modi possibili e per quanto questo spazio ristretto lo permettesse, la figura della donna nella società e nella letteratura del Secolo d'Oro. Adesso non resta che entrare nel vivo di questo studio, nel quale prenderò in analisi, oltre a due opere teatrali; *Cuatro milagros de amor* di Mira de Amescua e *La vengadora de las mujeres* di Lope de Vega, anche due opere in prosa: la novella intercalata di Grisóstomo e Marcela contenuta nel *Quijote* di Cervantes e il racconto *Al fin se paga todo*, nelle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas.

---

<sup>54</sup> *Apud* BARANDA LETURIO, Nieves (2013).

### 3

## LUCRECIA

*Cuatro milagros de amor* di Antonio Mira de Amescua

¿Yo, mujer  
de hombre que vuelva agraviado  
tal vez a casa? ¿Yo, esposa  
de quien por ídolo vano  
tiene al oro? ¡No en mis días!  
Tan generoso y gallardo  
mi dueño ha de ser, que sea  
un César y un Alejandro<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> MIRA DE AMESCUA, Antonio (2005), *Cuatro milagros de amor*, introducción, edición y notas de F. Cappelli, in DE LA GRANJA, Agustín (coord.), *Teatro completo. Vol. V*, Universidad de Granada-Diputación de Granada, Granada, II, vv. 161-168, p. 277.

### 3.1 LE DONNE NELL'OPERA DI MIRA DE AMESCUA

Prima di entrare nel vivo del nostro studio, che vedrà come prima opera analizzata *Cuatro milagros de amor* e la figura di una delle due protagoniste femminili, Lucrecia, vorrei tracciare una breve panoramica sul corpus di Mira de Amescua, soffermandomi in modo particolare su alcune tra le figure femminili più interessanti presenti in esso.

Per lungo tempo il nostro autore è stato considerato misogino da parte di alcuni critici, accusa poi smentita da Juan Manuel Villanueva che ha condotto uno studio specifico sul tema<sup>56</sup>, sostenendo invece l'estrema avanguardia di Mira nel creare alcuni dei personaggi femminili più significativi del panorama letterario del periodo. Se la maggior parte dei drammaturghi del teatro aureo si limitavano a tratteggiare un ventaglio ridotto di figure femminili, privilegiando i prototipi più comuni – adultera, travestita da uomo per vendicare l'onore offeso, *esquiva* e via dicendo –, Mira de Amescua ha dato vita a personaggi particolarmente interessanti e sfaccettati. Sebbene abbia avuto a che fare con un cospicuo numero di figure femminili, in molti casi ha saputo esaltarne le peculiarità, facendole spiccare per la loro estrema originalità. Le donne di Mira danno vita a un panorama variegato; come sottolinea Villanueva, esistono sia quelle negative che quelle, di gran lunga più diffuse, dai tratti decisamente positivi<sup>57</sup>, ecco perché non potrebbe essere più sbagliato accusare il nostro autore di essere misogino.

Nel corpus di Mira de Amescua si annoverano opere di argomento storico, politico, religioso, drammi d'onore e commedie d'intreccio; in ognuno di questi generi l'autore ha dato vita a personaggi femminili dal carattere fiero e indipendente. A questo proposito risulta impossibile non citare *Amor, ingenio y mujer*, un'opera ambientata in Sicilia che affronta le difficoltà causate dalla legge salica, che impedisce alle donne di ereditare il regno del padre. Per ovviare al problema, la *infanta* Matilde viene cresciuta come se fosse un ragazzo e davanti alla proposta del padre di abbandonare le vesti da uomo, si mostra fortemente contrariata e decisa a mantenere il proprio travestimento ad ogni costo. La sua

---

<sup>56</sup> VILLANUEVA, Juan Manuel (1998), *¿Fue misógino Mira de Amescua?*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. – CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, cit., pp. 429-453.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 444.



formazione “mascolina” non potrebbe essere più completa, tant’è che annovera sedute di caccia e addestramenti al combattimento. La ragazza è talmente calata nella parte da spingersi a corteggiare una dama, per poi rendersi conto di essersi invaghita dell’amato di quest’ultima, don Enrique. L’ingegno di cui parla il titolo dell’opera consiste nell’abilità di Matilde nel presentarsi come dama a don Enrique e come principe al resto della corte, fino al raggiungimento di tutti i suoi scopi: ottenere l’abolizione della legge salica, ereditare il regno del padre e sposare l’uomo che ama.

Sempre del travestimento si serve Margarita in *El primer conde de Flandes*, stavolta, però, gli abiti da uomo servono da espediente per fuggire con l’amato Balduino da un matrimonio indesiderato combinato dal padre di questa e rivendicare con successo il diritto di scegliere il proprio compagno senza alcuna altrui imposizione. La sorella di Margarita, Alfreda, è invece oltraggiata da Lamberto, il quale le promette il matrimonio per poi rifiutarla dopo averla disonorata, ma la giovane donna, grazie ad una serie di macchinazioni, tra le quali spicca il fingersi impazzita, riesce nell’intento di costringerlo a sposarla e vendicare l’affronto subito. Un altro aspetto interessante riguardo alle donne di questa stessa opera – che tra le altre cose affronta il tema del funzionamento del potere – è sottolineato da Martínez Aguilar, che fa notare quanto sia innovativo il fatto che sia proprio attraverso le parole di due donne, Margarita e la cugina Matilde, che Mira de Amescua veicola il proprio ideale di sovrano e regno esemplare: razionale, giusto e fedele al Papa<sup>58</sup>.

Divertente è la commedia *El tercero de su dama*, in cui la ricca Isabela, unica erede del padre indiano, viene ingannata da Alejandro che, a causa della sua difficile situazione economica, è costretto a viaggiare fino a Granada per affari, ma in realtà visita l’amata Lisarda. Quest’ultima ha una serie di pretendenti che vengono minuziosamente esaminati dalla madre con l’obiettivo di scegliere il partito migliore. Dopo una serie di peripezie, Isabela, pur di non vedere Alejandro e Lisarda uniti in matrimonio, si finge un ricco mercante genovese e sposa

---

<sup>58</sup> MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (1998), *¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en “El primer Conde de Flandes” de Mira de Amescua*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. – CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, cit., pp. 354-361.

quest'ultima. Il tutto poi si risolve con il raggiungimento dello scopo della protagonista, che riesce a sposarsi, stavolta per davvero, con Alejandro.

Mentre non potrebbe essere più indicativo il titolo dell'opera *No hay burlas con las mujeres*, in cui Arminda non dubita un attimo nel vendicarsi di don Lope – colpevole di averle dato ingiustamente un ceffone – uccidendolo e rimanendo impunita. McKendrick<sup>59</sup> si è soffermata con attenzione sulla figura di Arminda e sulla sua vendetta, che risulta a dir poco eccessiva se paragonata all'affronto subito. Come spiegazione dietro a questa scelta da parte dell'autore, la studiosa pone la volontà di Mira di difendere l'integrità della donna e il diritto di quest'ultima ad opporsi al ruolo passivo al quale era relegata; inoltre giustifica il divario tra l'offesa e la risposta mortale di Arminda, come un possibile messaggio di Mira contro la diffusissima pratica della vendetta<sup>60</sup>.

Villanueva ha inoltre sottolineato l'interessante presenza della figura della madre nell'opera di Mira de Amescua<sup>61</sup>; com'è ben noto, il ruolo materno è quanto mai latente nel teatro del Secolo d'Oro, eppure nel corpus del nostro autore sono ben nove le opere nelle quali appare questo personaggio. Una di queste è la commedia *La casa del tahúr*, che ci presenta la figura di una vedova priva di scrupoli il cui scopo principale è quello di istruire la figlia affinché riesca ad accaparrarsi il migliore tra i pretendenti che ambiscono alla sua mano. Secondo la madre, le qualità fondamentali per riuscire nell'intento, sono: l'astuzia, mantenere una buona fama, la capacità di dare false speranze che al momento opportuno dovrà saper ritirare e infine, essere *desamorada*; perché solo con il cuore libero dall'amore riuscirà veramente a ingannare gli uomini. Per ordire il vero e proprio inganno, le due donne si propongono di passare in rassegna i vari candidati. La vedova si finge sorda per poter essere presente agli incontri tra figlia e pretendenti, e tramite una serie di ammiccamenti e commenti velati, darle indicazioni su come raggiungere il proprio scopo.

Un'altra figura priva di scrupoli, ma molto meno fortunata rispetto al precedente caso, è Elvira, madre adultera in *Lo que es no casarse a gusto*. La donna consegna al marito il figlio nato morto, frutto di un'unione illegittima,

---

<sup>59</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), pp. 264.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>61</sup> VILLANUEVA, Juan Manuel (1998), p. 431.

affinché questi lo porti al padre naturale. A stupire più di ogni altra cosa, è l'attitudine della donna; essa, infatti, si mostra molto più preoccupata per il destino dell'amante che per la terribile situazione nella quale si trova<sup>62</sup>. Il finale non potrà prescindere dal punirla: Elvira muore per mano di Enrique, il marito oltraggiato. Nonostante questo prevedibile finale, in linea con le aspettative del pubblico, il personaggio di Elvira è comunque degno di attenzione per le sue innovative peculiarità.

Per ultimo, il caso di Sevilla in *Los carboneros de Francia y Reina Sevilla*, in cui la regina, accusata ingiustamente di adulterio dall'uomo che aveva tentato invano di giacere con lei, incinta, viene esiliata dal marito, il re Carlomagno. Sevilla fa ritorno dal marito dopo quindici anni, decisa a compiere la propria vendetta: tenta per due volte di uccidere Arnesto, l'uomo che l'aveva disonorata, senza però riuscirvi. In seguito si rivela determinante nell'impedire lo scontro tra il marito e il padre, arrivato per difenderla, per poi rivendicare il proprio diritto di sedere sul trono come regina, a fianco di Carlomagno, e infine concludere la sua vendetta ferendo a morte Arnesto.

Come possiamo vedere da questo breve excursus sui personaggi femminili nell'opera *amescuana*, le donne si rivelano estremamente importanti ai fini dell'intreccio. Ve ne sono di astute, prive di scrupoli, vendicative, ma anche sensibili e innamorate: è infatti l'amore l'elemento che accomuna queste figure così differenti tra loro. Il sentimento che le pervade è il vero e proprio motore dell'intreccio, ma non solo, il più delle volte esso è la giustificazione stessa per ogni atto compiuto in suo nome. In questa breve analisi ho volutamente tralasciato quell'insieme di opere che Villanueva ha definito emblemi della proclamazione del diritto della donna a scegliere liberamente il proprio marito<sup>63</sup>; tra le quali spicca la nostra *Cuatro milagros de amor*, la cui analisi troverete a seguire.

---

<sup>62</sup> VILLANUEVA, Juan Manuel (1998), p. 432.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 442.

### 3.2 CUATRO MILAGROS DE AMOR: UNO SGUARDO D'INSIEME

In mancanza di una datazione certa, è tra il 1629 e 1631<sup>64</sup> che viene collocata la redazione di *Cuatro milagros de amor*, titolo di una divertente commedia composta da Antonio Mira de Amescua. Come si può evincere già dal titolo, quattro sono i “miracoli” d’amore che ci offre la trama, la cui impostazione segue la struttura tipica della commedia *de capa y espada*<sup>65</sup>. La vicenda si svolge nella Madrid aristocratica e ruota principalmente attorno a due figure: la bellissima Lucrecia, protagonista indiscussa, e doña Ana, l’amica dalle caratteristiche fisiche molto meno fortunate. Le due donne, loro malgrado, si trovano a dover fronteggiare le indesiderate proposte di matrimonio di quattro pretendenti, colpevoli di una serie di difetti considerati dalle donne inaccettabili e per questo rifiutati senza pietà. Lucrecia è stata promessa in sposa da suo zio Alberto a don Sancho, che lei rifiuta per essere troppo codardo; è inoltre corteggiata dal capitán Alvarado, recentemente tornato dalle Indie e disapprovato in quanto terribilmente avaro. Doña Ana, d’altro canto, è oggetto d’interesse da parte del troppo pedante don Fernando e di don Juan, disprezzato per la noncuranza che mostra verso il proprio aspetto.

Diversi sono gli stratagemmi – dal travestimento allo scambio di identità – di cui si servono Lucrecia e Ana per smascherare la vera natura dei *galanes*, per confonderli e, infine, per sbarazzarsi di loro. Don Juan e don Fernando sono a conoscenza delle voci riguardo all’aspetto poco armonioso di Ana, ma non avendola mai incontrata di persona, sono le vittime perfette dell’inganno ordito dalle due donne: Lucrecia finge di essere Ana, facendo innamorare perdutamente i due malcapitati. Non contente, le ragazze orchestrano un ulteriore scambio d’identità, stavolta ai danni di don Sancho e Alvarado, i quali vengono convinti che Lucrecia, la donna di cui si sono innamorati, è in realtà serva – nel caso di don

---

<sup>64</sup> Sono diverse le teorie orientate verso questo periodo, una su tutte quella di Williamsen, il quale, basandosi sulla versificazione dell’opera, l’ha datata tra quelle del periodo di maturità di Mira de Amescua. Per ulteriori informazioni, consultare MIRA DE AMESCUA, Antonio (2005), *Cuatro milagros de amor*, pp. 263-271.

<sup>65</sup> Arellano descrive le opere appartenenti a questo sottogenere come opere di tematica amorosa e dalla trama intricata; i cui personaggi, appartenenti alla classe media, si muovono in uno spazio e un’epoca contemporanei a quelli dell’autore. Queste e altre informazioni sono reperibili in ARELLANO, Ignacio (2000), *La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)*, in DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Obligados y ofendidos*, Fundamentos, Colección Arte/Real Escuela Superior de Arte Dramático, Clásicos Resad, Caracas, pp. 11-36.

Sancho – e *dueña* – per Alvarado – della “vera” Lucrecia, impersonata da Ana. Tutto ciò innesca una competizione tra i quattro pretendenti, che sperano di conquistare le amate attraverso una serenata, ma le due donne, scontente di questa scelta, decidono di affidarsi al primo passante per impedire loro di suonare; ciò che però non sanno è che il misterioso cavaliere che si offre di aiutarle è proprio don Sancho. Quest’ultimo, travestitosi, accetta di buon grado la sfida proposta con l’intento di vincere la prima battaglia – quella contro la propria codardia – per poter così ambire alla vittoria più grande: il cuore di Lucrecia. La nostra protagonista si innamora perdutamente del presunto sconosciuto e gli dona in pegno una fascia per poterlo riconoscere in futuro, in cambio riceve da don Sancho un anello. Lucrecia, però, non è ancora a conoscenza della reale identità del cavaliere e si trova in un gran dilemma quando tutti e quattro i pretendenti arrivano indossando la sua stessa fascia. Questa intricata serie di inganni si protrae fino alla fine della commedia, momento in cui davanti ad Ana e Lucrecia si presentano degli uomini completamente trasformati: ed è tutto merito dell’amore. Proprio nei versi finali Lucrecia scopre che l’uomo che ama non è altro che don Sancho e accetta di buon grado il matrimonio con lui. Tutti gli altri pretendenti, come di consuetudine, trovano il loro lieto fine: don Fernando sposa doña Ana, don Juan sposa Clara, mentre Alvarado decide spontaneamente di rinunciare al matrimonio. Ciò che rende quest’opera divertente e originale non è solamente l’intricata struttura che non permette al pubblico di tirare il fiato nemmeno per un minuto, ma la scelta di affidare gran parte della scena a due personaggi femminili – in particolar modo a quello di Lucrecia – e soprattutto la scelta di tratteggiare quest’ultima con un carattere tutt’altro che convenzionale. Ma prima di procedere a un’analisi più dettagliata della nostra protagonista, vorrei soffermarmi su quale sia, invece, il comportamento dei personaggi maschili, e quanto questo differisca da quello delle nostre Ana e Lucrecia.

### 3.3 I GALANES: CARATTERIZZAZIONE E TEMATICHE

Come visto in precedenza, i principali personaggi maschili all'interno della commedia sono quattro: il capitán Alvarado e don Sancho, pretendenti di Lucrecia, mentre don Juan e don Fernando sono quelli di Ana. Un altro elemento conosciuto è il fatto che ciascuno di essi venga rifiutato perché colpevole di un difetto ritenuto troppo grave affinché l'amata lo possa perdonare. Ma quali sono questi difetti e perché sono ritenuti determinanti ai fini dell'esclusione del candidato? In un'ipotetica classifica che va dal difetto maggiore a quello meno compromettente, al primo posto non potrebbe che trovarsi don Sancho, inizialmente amato da Lucrecia e poi escluso per la sua codardia. Come sottolinea Rozas Marín, la mancanza di coraggio del cavaliere fa sì che la nostra protagonista metta da parte la propria inclinazione nei confronti di questi a favore di una più razionale presa di coscienza<sup>66</sup> e ciò, aggiungerei, pare dovuto al fatto che il difetto in questione è troppo infamante, soprattutto in una società come quella del Secolo d'Oro. La codardia, infatti, è strettamente connessa alla tematica dell'onore, elemento fondamentale, in particolar modo per un nobile:

El honor fue la piedra angular de la vida del XVII, que afectó a la vida religiosa, económica, cultural, familiar [...] hasta convertirse en la razón activa del existir de los personajes. Insisto en esto para recordar que interesa ahora el honor como sentimiento personal, dignidad individual que exige ser reconocida como opinión, en cuanto que no sólo hay que ser digno sino que los demás reconozcan esta dignidad<sup>67</sup>.

L'onore non è individuale perché da esso non solo dipende la reputazione del coniuge, bensì quella dell'intero nucleo familiare. La sua assenza presenta un problema non indifferente, tanto che Lucrecia si mostra irremovibile davanti alla decisione di escludere il suo più caro pretendente.

Un altro elemento degno di nota è il fatto che in *Cuatro milagros de amor* il depositario dell'onore sia don Sancho, nobile cavaliere, e non un personaggio

---

<sup>66</sup> ROZAS MARÍN, M. Dolores (1996), *La falsa apariencia de Lucrecia en "Cuatro milagros de amor" de Mira de Amescua*, in DE LA GRANJA, A. – MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds), *Mira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*. Vol. I, Universidad de Granada, Granada, p. 515.

<sup>67</sup> Díez Borque, José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, p. 100.

femminile come normalmente siamo abituati a vedere nel panorama letterario del periodo; basti pensare agli innumerevoli drammi d'onore coniugale nei quali il marito oltraggiato finiva per uccidere la moglie a causa di una serie di dubbi, spesso infondati, sulla virtù di quest'ultima. Tutto ciò, inutile ribadirlo, trova un chiaro fondamento in quella che era la vita reale del XVII secolo<sup>68</sup>.

La mancanza di don Sancho non presenta un problema solamente per Lucrecia, ma anche per il padre di questi, il Comendador, il quale non riesce a nascondere il proprio disappunto e in un dialogo con Alberto, zio della ragazza, afferma:

Su madre tuvo cuidado  
que discreto y galán fuese  
don Sancho, no que tuviese  
espíritu denodado.  
Pienso que mi corrección  
le ha de emendar ese vicio;  
la sangre ha de hacer su oficio.  
Hijos legítimos son  
el valor y bizarría  
de la nobleza [...] <sup>69</sup>.

Stando a questa affermazione, la colpa della codardia del figlio sarebbe imputabile a un'educazione eccessivamente blanda della madre, e poco dopo, rivolgendosi direttamente a don Sancho, continua:

Hijo no puede ser mío  
hombre sin valor ni brío  
y aun sin honra decir puedo<sup>70</sup>.  
[...]  
El hijo que, como debe,  
no corresponde al honor  
del padre, al padre es traidor  
y a su misma sangre aleve<sup>71</sup>.

Le parole pronunciate dal Comendador sono aspre e danno un'idea di quanto l'accusa di codardia, anche se ai danni di un solo membro, fosse degradante per

---

<sup>68</sup> Si rimanda alla sezione riguardante il matrimonio nel capitolo 1: "La donna nella società del Secolo d'Oro".

<sup>69</sup> MIRA DE AMESCUA, Antonio (2005), *Cuatro milagros de amor*, II, vv. 1493-1502, p. 320. Ogni volta che l'opera verrà citata si farà riferimento a questa edizione, specificandone i versi e la pagina corrispondenti.

<sup>70</sup> II, vv. 1518-1520, p. 319.

<sup>71</sup> II, vv. 1525-1528, p. 320.

l'intera famiglia di quest'ultimo. Il giudizio aspro del padre sconvolge il figlio, che per un attimo pensa al suicidio, realizzando, però, che non sarebbe altro che un ulteriore atto della stessa codardia dalla quale vorrebbe liberarsi.

Da questo momento in poi, grazie alla scossa generata dalle parole del genitore, insieme all'amore che prova per Lucrecia, inizia la metamorfosi di don Sancho. Dal travestimento alla sfida con gli altri pretendenti, il tutto culmina nel miracolo d'amore che la nostra protagonista giudicherà essere il più sorprendente e quindi meritevole di essere premiato con il matrimonio.

Continuando la nostra sorta di classifica dei difetti attribuiti ai quattro pretendenti, il secondo posto spetta senza dubbio a don Fernando, ritenuto colpevole – oltre che di presunzione – di essere eccessivamente pedante nell'esprimersi. Mira de Amescua si serve di questo personaggio con il fine di farne un simbolo della satira contro il *culteranismo*<sup>72</sup>, quello stile poetico di cui Góngora è considerato il maggior esponente, basato su un'espressione complessa, ricca di polisemie, metafore acute e neologismi di origine classica. Don Fernando è colto e non rinuncia mai a darlo a vedere; l'istruzione, però, non è certo sinonimo di intelligenza e non gli impedisce di reagire alle burle di Lucrecia, che in più di un'occasione si prende gioco di lui utilizzando lo stesso bizzarro modo di esprimersi. Anche in questa situazione, Mira de Amescua dimostra di essere all'avanguardia: se la figura di don Sancho è originale perché a lui spetta il ruolo di depositario dell'onore – normalmente affidato alla donna – nello specifico caso di don Fernando, l'autore decide di renderlo personificazione della pedanteria e dell'oscuro stile *cultista*. Questa caratteristica era spesso criticata, in particolar modo nelle donne istruite, e considerata dai moralisti come principale motivo della loro esclusione dall'istruzione. Anche nella letteratura dell'epoca abbondavano personaggi femminili quasi caricaturali: le già citate *Culta latinparla* di Quevedo, la *Dama boba* di Lope<sup>73</sup> e la Beatriz calderoniana di *No hay burlas con el amor*, che portavano all'eccesso lo sfoggio della loro istruzione. Don Fernando, fortunatamente, non è esente dal miracolo d'amore e alla fine

---

<sup>72</sup> Si veda lo studio realizzato al riguardo da CAPPELLI, Federica (2004), *Un serafín muy melifluido y sonoro sienta hablar: satira anticulterana in una commedia di Mira de Amescua*, in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, VII, pp. 209-222.

<sup>73</sup> Si rimanda alla sezione riguardante “La donna autrice letteraria” del capitolo 2.3.



dell'opera dimostra di sapersi esprimere con un linguaggio meno artificioso e quindi ritenuto degno di sposare doña Ana.

Il Capitán Alvarado, invece, pecca di un eccessivo attaccamento al denaro; recentemente tornato da un viaggio nelle Indie, si innamora di Lucrecia vedendola durante le passeggiate al Prado e insieme a don Sancho è vittima della burla delle due ragazze che si scambiano l'identità. Quando Lucrecia finge di far parte della servitù di Ana, i due pretendenti credono, infatti, di essersi invaghiti di una *criada*. Accecati dalla bellezza della fanciulla, sarebbero addirittura disposti a convolare a nozze tra impari, e questo – come fa notare Díez Borque – è un tema particolarmente trattato nella commedia spagnola del XVII secolo:

En la práctica, la diferencia de clase social es un obstáculo infranqueable a la hora de contraer matrimonio, y naturalmente, la comedia no podía renunciar a tratar problema de tan inmediata resonancia y que se prestaba a una amplia casuística<sup>74</sup>.

L'appartenenza a classi sociali diverse rappresentava, dunque, un problema non indifferente e Díez Borque ci spiega il perché:

[...] para la nobleza resultaba inconcebible renunciar a acrecentar su poderío mediante uniones desventajosas, porque la estirpe era el valor fundamental, complementada con el dinero patrimonial [...]<sup>75</sup>.

I drammaturghi sfruttarono questa tematica per arricchire l'intreccio delle loro commedie, rendendo possibili i matrimoni misti solo se giustificati dall'amore. Nel nostro caso, sebbene Alvarado si presenti come innamorato di Lucrecia, resta comunque avaro, e se si considera l'importanza dell'aspetto economico delle nozze, la sua volontà di sposarla nonostante la sua bassa estrazione sociale appare ancor più sorprendente. Tuttavia l'“inganno” è breve; poco più avanti, infatti, parlando proprio con Lucrecia, il *capitán* si tradisce malamente:

Si agora, al tomar estado,  
elijo mujer altiva  
de pensamientos, por noble,  
de sangre ilustre y antigua,  
claro está que ha de querer  
gran fausto, mucha familia,  
coche, plata, estrado, dueñas,

---

<sup>74</sup> DÍEZ BORQUE, José María (1976), p. 113.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

pajes, grande casa y silla,  
y, en tiempos tan apretados,  
es forzosa la rüina  
de mi hacienda; y ansí quiero  
mujer humilde y sencilla,  
casera y que se contente  
con modesta pasadía,  
sin altiveces soberbias<sup>76</sup>.

Alvarado è lungimirante: la sua avarizia è tale che pur di risparmiare il proprio denaro preferisce il matrimonio con una donna che gli è socialmente inferiore, perché essendo abituata a vivere con poco, gli appare più facile da mantenere. Al contrario, sposare una donna altolocata avrebbe sì significato un certo guadagno economico, ma i gusti raffinati di una nobile avrebbero esaurito le sue risorse economiche in breve tempo. Come di consueto, anche per Alvarado nel finale arriva la cura dall'avidità, eppure, per qualche ignota ragione decide di non sposarsi, rifiutando la mano della sorella di don Sancho.

In ultima analisi rimane la figura di don Juan, che di dongiovanni ha solo il nome; infatti viene scartato da doña Ana per il suo aspetto trasandato. Il suo scarso gusto nel vestire è tale che, quando nel secondo atto si stanno per celebrare le nozze tra la *criada* Aldonza e don Fernando, poi annullate, la pungente Lucrecia si rivolge a don Juan, mascheratosi per non essere riconosciuto, dicendogli che per riuscire nell'intento sarebbe bastato che si fosse presentato pulito e ordinato. Più avanti, anche il *gracioso* Gómez, con maniere più delicate, rinnova l'invito a cercare un buon sarto, consiglio accettato di buon grado da don Juan, che nel terzo atto si presenta finalmente tirato a lucido, mostrando che anche nel suo caso il miracolo è compiuto. Con don Juan concludiamo la rassegna dei *galanes* di *Cuatro milagros de amor*; come si evince da questa breve analisi, le figure dei pretendenti sono assai poco sviluppate, quasi caricaturali: essi parlano e si muovono in scena in funzione dei difetti che li caratterizzano. La loro presenza è totalmente convogliata ai fini di far risaltare i personaggi femminili, in particolare Lucrecia, a cui viene affidato il motore dell'intreccio, ed è proprio il suo protagonismo indiscusso a meritare una più attenta analisi.

---

<sup>76</sup> I, vv. 757-771, pp. 295-296.

### 3.4 LUCRECIA

È attorno alla figura di Lucrecia che Mira de Amescua ha cucito la trama di *Cuatro milagros de amor*. Ogni azione, scena e personaggio sono determinati e condizionati dalla nostra protagonista e ciò è visibile sin dai primi versi della commedia, nei quali ci viene presentata una Lucrecia a dir poco combattiva.

La prima giornata si apre con l'arrivo dell'amica doña Ana, inviata da Alberto – zio di Lucrecia – con lo scopo di convincerla, per l'ennesima volta, a contrarre matrimonio. Quest'ultima, però, appare ferma nelle sue decisioni: «en vano porfía / el consejo de mi tío»<sup>77</sup>. Una delle caratteristiche più interessanti della nostra protagonista è l'essere relativamente libera da legami familiari che le impongano di seguire una certa linea di condotta; Lucrecia, infatti, non ha né padre né madre, l'unico parente stretto rimastole è proprio lo zio, che, come vediamo, non ha molto ascendente sulla nipote. Successivamente ci viene spiegato dalla stessa Lucrecia, il motivo per il quale non ha intenzione di cedere alla richiesta dello zio; racconta di aver incontrato un cavaliere in una delle sue passeggiate al Prado, don Sancho, per il quale aveva iniziato a sentire un trasporto emotivo, fino a che qualcosa non ha rotto l'incantesimo e l'ha resa una donna dominata dal raziocinio:

Viendo, pues, que mis antojos,  
o ya ciegos o ya vanos,  
me despeñaban, no quise  
que amor creciese, triunfando  
de mi albedrío; y aquí  
se ofreció, doña Ana, un caso  
que de mi pecho barrió  
las amenazas y amagos  
de Amor, que aún no fueron flechas<sup>78</sup>.

Durante una delle passeggiate Lucrecia si imbatte in sei tori, e don Sancho, che come ben sappiamo è codardo, non fa altro che correre verso il proprio cavallo e scappare, lasciando sola l'amata per poi tornare a pericolo ormai scampato. Lucrecia è furente e non intende perdonare un errore così grave, tanto che si mostra subito disposta a rimpiazzare il pretendente. Ma anche in questo caso non sarà molto fortunata, la perfezione non è certo di questo mondo, e il

---

<sup>77</sup> I, vv. 24-25, p. 274.

<sup>78</sup> I, vv. 90-99, pp. 275-276.

capitán Alvarado ne è l'esempio vivente: tiene al suo denaro più di qualsiasi altra cosa:

Hay cuentos de su miseria  
y avaricia tan estraños,  
que me han quitado el deseo  
de casarme. Un hombre avaro  
y un cobarde me festejan:  
¡qué dos ánimos bizarros  
para mi humor!<sup>79</sup>

Lucrecia è talmente indignata dagli atteggiamenti dei due pretendenti che, per un attimo, sembra non voler più contemplare la possibilità di sposarsi. Per certi versi queste parole potrebbero avvicinarla al tipo della *mujer esquiva*, molto in voga nella commedia nel teatro aureo. Ma subito dopo specifica che non è il matrimonio a inorridirla, bensì i pretendenti in sé. Come sottolineato in precedenza dall'amica, Lucrecia è una donna di una bellezza incredibile, è giovane, nobile e ricca, tutte qualità che dovrebbero rendere la ricerca di un marito una missione relativamente facile. Ma forse è proprio la combinazione di questi pregi a rendere Lucrecia particolarmente esigente: è perfettamente consapevole di poter desiderare e ottenere il partito che preferisce, sa quanto vale e, di conseguenza, non intende scendere a patti con nessuno:

¿Yo, mujer  
de hombre que vuelva agraviado  
tal vez a casa? ¿Yo, esposa  
de quien por ídolo vano  
tiene al oro? ¡No en mis días!  
Tan generoso y gallardo  
mi dueño ha de ser, que sea  
un César y un Alejandro<sup>80</sup>.

Insomma, una donna come lei merita il massimo. Lucrecia è sì consapevole delle proprie qualità, ma lo è anche del ruolo che un marito deve ricoprire all'interno della famiglia e, soprattutto, cosa questi debba rappresentare per la propria moglie:

Sin ánimo y sin valor,  
mal será el marido amparo  
de la mujer, honra, dueño,  
guarda, defensa, regalo,

---

<sup>79</sup> I, vv. 155-161, p. 277.

<sup>80</sup> I, vv. 161-168.

vida, consejo, cabeza,  
mitad, unión, pompa, fausto,  
gala, estimación, lisonja,  
alma, bien, gusto y descanso<sup>81</sup>.

Conscia del ruolo fondamentale del marito, non è disposta ad affidarlo a colui che non dimostri di esserne all'altezza. Ciò non significa necessariamente che Lucrecia ricerchi la perfezione, bensì semplicemente un uomo che sia degno di essere definito tale:

No le quiero de ese nombre,  
pero el hombre ha de ser hombre  
que sepa volver por sí.  
Porque siendo conveniente,  
la vida se ha de arriesgar  
sin recelo; que el guardar  
el honor es ser valiente.  
Y ¿qué importa la riqueza  
si no se goza en la vida?  
¿Yo he de vivir deslucida?  
¿Yo, vivir con escaseza  
porque juegue mi heredero?  
¡Eso no! ¡No quiero esposo  
tan bárbaro y codicioso  
que idolatre en su dinero!<sup>82</sup>

A dispetto di quanto si potrebbe percepire alla luce di queste pretese, Lucrecia non è una ragazza altezzosa o capricciosa, abituata a un mondo favolistico ben distante dalla realtà; tutt'altro: lei è perfettamente cosciente del mondo che la circonda e di ciò che è realmente importante in un rapporto e nel suo quotidiano. Ecco perché vuole un complice che sia in grado di tenerle testa. A queste parole, però, doña Ana si mostra scettica: è mai possibile che l'uomo che cerca Lucrecia esista davvero? Se l'amica è tanto esigente, finirà per rimanere sola, ma quest'ultima prontamente le risponde:

Faltas hay, tales, que son  
llevadas sin pesadumbre:  
unas son de la costumbre  
y otras de la condición,  
y aquéstras sin aspereza  
pueden llevarse si duda,  
que el veloz tiempo las muda;

---

<sup>81</sup> I, vv. 169-176, pp. 277-278.

<sup>82</sup> I, vv. 178-192, p. 278.

pero si Naturaleza  
las ha dado, es imposible  
que se enmienden<sup>83</sup>.

Non si tratta affatto di ricercare la perfezione, che Lucrecia sa bene essere un compito impossibile, ma nemmeno accontentarsi. Al contrario di Lucrecia, Ana non è stata altrettanto fortunata; la natura l'ha dotata di ricchezza e intelligenza, ma non di bellezza. Anch'essa è perfettamente conscia del proprio aspetto e delle proprie necessità:

Yo, Lucrecia, he de casarme,  
pues rica, aunque fea, nací;  
siendo señora de mí,  
nunca pienso enamorarme.  
Mi casamiento ha de ser  
por concierto y elección<sup>84</sup>.

A sua volta anche Ana, come Lucrecia, rivendica la volontà di avere voce in capitolo al momento di decidere chi rendere complice della propria vita. Ecco che appare uno dei temi di grande modernità di Mira de Amescua: il diritto delle donne di scegliere il proprio marito senza imposizioni. Se si studiano con attenzione, Ana e Lucrecia non potrebbero essere più diverse rispetto ai modelli di donne “perfette” propugnati dai moralisti; questi le volevano sottomesse, accondiscendenti e servizievoli tanto quanto le nostre protagoniste sono ribelli, indipendenti e combattive.

Poco dopo le due donne, su invito di Ana, accettano di incontrare ogni candidato per verificare se i difetti a loro attribuiti sono effettivamente veri oppure frutto delle malelingue, ma come ben sappiamo, le accuse non erano prive di fondamento. Le ragazze decidono immediatamente di scartare i quattro malcapitati, lo fanno senza nessuna esitazione e senza alcun timore delle conseguenze che questo gesto potrebbe far scaturire. Architettono inganni, si divertono attraverso scambi di identità, il tutto per confondere e mettere in difficoltà i loro pretendenti. Quando arriva il momento di don Fernando, presuntuoso e pedante, Lucrecia non si lascia certo ingannare dagli intricati giochi di parole del cavaliere e non perde l'occasione di far sfoggio della propria astuzia che la spinge a prendersi gioco di lui servendosi dello stesso ridicolo, altisonante

---

<sup>83</sup> I, vv. 197-206, p. 278.

<sup>84</sup> I, vv. 233-238, p. 279.

linguaggio:

(Respóndole por su estilo).  
Valor tan acreditado  
estrépida me ha dejado.  
Frasas y ambages afilo  
para esprimir, elocuente,  
valimientos vigorosos,  
descréditos noticiosos  
que en la idea y en la mente,  
alternando melodías,  
dan nocturnas invasiones,  
infaustas infestaciones  
y graves soberanías.  
Y con esto irse podrá,  
porque con esto y sin esto,  
en esto, éstos y por esto,  
ésta seré si se está<sup>85</sup>.

La pungente risposta, che culmina nel contorto climax finale, confonde anche il povero don Fernando che, sconfitto, ammette: «¡Oh, qué lenguaje almicida! / Duplicado me perdí»<sup>86</sup>, come dire: chi di pedanteria ferisce, di pedanteria perisce.

Lucrecia non si risparmia nemmeno con i restanti pretendenti e, confermati i loro difetti, si mostra risoluta nel mantenere la stessa linea di condotta, ovvero non contemplare più le sfortunate proposte di matrimonio:

doña Ana, ¡al arma, desde hoy,  
contra esta fiera cuadrilla  
de amantes tan imperfectos!  
No te festejen ni sigan  
un necio, un desaseado,  
ni a mí un cobarde me sirva,  
ni un avariento me quiera,  
porque es injuria y desdicha<sup>87</sup>.

La Lucrecia di questa prima giornata è di una modernità disarmante; fin da subito conscia delle proprie qualità, si mostra decisa e sicura di sé: con don Sancho è capace di scindere tra ciò che è giusto e ciò che non lo è, decidendo di seguire la ragione piuttosto che il cuore e davanti a ogni pretendente non si perita nemmeno per un momento a esercitare la propria libertà di opinione e di azione. Si sente serena, anche perché economicamente autonoma, e questo implica che

---

<sup>85</sup> I, vv. 365-380, pp. 283-284.

<sup>86</sup> I, vv. 381-382, p. 284.

<sup>87</sup> I, vv. 811-818, p. 297.

non abbia necessità di trovare un uomo dal quale dipendere e nemmeno un compagno che la completi; è in pace con se stessa così com'è. Piuttosto, ciò che cerca è un uomo che renda la sua vita migliore rispetto a come già è: un uomo che la faccia innamorare. Cos'ha di diverso questo personaggio uscito da una commedia della prima metà del Seicento, rispetto a una donna a noi contemporanea? I suoi pensieri, i desideri e le sue paure sono le stesse di quelle che potrebbe avere una ragazza appartenente a un'epoca a noi molto più vicina, ed è questo che la rende estremamente interessante.

La seconda giornata si apre con la stessa convinzione che aveva chiuso la prima; i pretendenti sono instancabili tanto quanto le due donne sono convinte nel rifiutarli. Alberto non si dà pace e cerca di convincere la nipote a riconsiderare don Sancho, portando la ragazza all'esasperazione. Alla domanda di Ana che le chiede da chi stia fuggendo, Lucrecia risponde:

Por lo menos de mi tío,  
que me cansa persuadiendo  
y con don Sancho me casa.  
¡Pero no ha de ser así!<sup>88</sup>

Da questo momento assistiamo a una susseguirsi di scene nelle quali regnerà la confusione più totale, scaturita dagli inganni delle due donne. Alvarado chiederà la mano della *criada* Aldonza, credendo che si tratti di Lucrecia – precedentemente travestitasi da serva – e anche don Sancho, vittima dello stesso inganno, accantonerà l'idea di sposare la “brutta” Lucrecia – per la quale si era fatta spacciare doña Ana – disperandosi a causa dell'amore che prova nei confronti della *criada*, a lui socialmente inferiore. Poco a poco tutti i pretendenti si raduneranno attorno a casa di doña Ana, pronti ad assistere alle misteriose nozze, poi annullate dopo che Alberto avrà svelato chi è la vera Lucrecia.

Dato che i pretendenti sono ormai a conoscenza della sua reale identità, e non sono affatto decisi a tornare sui loro passi, Lucrecia promette loro che accetterà di sposarli quando essi si saranno liberati dai loro difetti, credendola una possibilità più che remota. La prima vera svolta si avrà alla fine della seconda giornata, quando don Sancho, travestitosi, deciderà di vincere la propria paura e accontentare la richiesta di mettere fine alla serenata dei pretendenti, postagli

---

<sup>88</sup> II, vv. 825-828, p. 298.



dell'ignara Lucrecia. Alla vista di questo misterioso cavaliere, ha inizio l'evoluzione psicologica della nostra protagonista, che si rende conto che l'amore comincia a far breccia nel suo cuore: «Hábito tiene; ya empiezo / a querelle bien, doña Ana»<sup>89</sup>. Sentimento che è destinato a crescere sempre di più, soprattutto perché don Sancho rifiuta di rivelare la sua identità, facendo incuriosire maggiormente Lucrecia: «¡Quién conocerle pudiera! / Es un César, es un Héctor!»<sup>90</sup>. È con un momento di climax che si conclude la seconda giornata, la nostra Lucrecia ha finalmente trovato pane per i propri denti: «Gracias a Amor, / que encontré un galán valiente»<sup>91</sup>.

Le intricate trame dell'intreccio non sono destinate a risolversi fino agli istanti finali della commedia, di conseguenza, anche la terza giornata si apre con un *qui pro quo*: Lucrecia è ancora sognante al pensiero del misterioso amante conosciuto la notte precedente, quando arriva don Sancho, provocando l'ira della ragazza. Quest'ultima, infatti, è ignara di avere di fronte proprio il valoroso cavaliere di cui è innamorata, e infastidita da tanta insistenza, gli si rivolge in modo sgarbato:

¿Son menester siglos de años  
para que entendas que tienes  
siempre en mis ojos desdenes,  
siempre en mi voz desengaños?  
Perseverar sin ventura,  
importunar sin mudanza,  
pretender sin esperanzas,  
no es amor, sino locura<sup>92</sup>.

Don Sancho gioca bene le sue carte, è deciso a non rivelare il proprio nome fino a quando non saprà se Lucrecia lo ama davvero.

Il mistero si infittisce quando tutti e quattro i pretendenti si presentano al cospetto della ragazza con la stessa fascia che quest'ultima aveva donato al cavaliere, stavolta, però, dopo aver superato i loro terribili difetti. Lucrecia non ha altra scelta che mantenere la promessa data loro: scegliere il pretendente che abbia compiuto lo sforzo maggiore per correggere il proprio carattere. Questi risulta essere don Sancho, ma anche in questo caso, coerente con se stessa, Lucrecia non

---

<sup>89</sup> II, vv. 1658-59, p. 325.

<sup>90</sup> II, vv. 1679-80, p. 326.

<sup>91</sup> II, vv. 1729-30, p. 328.

<sup>92</sup> III, vv. 1763-70, p. 330.

rinuncia al libero arbitrio e confessa di non poter scegliere nemmeno il vincitore di questa bizzarra competizione di difetti, in quanto questi non è l'uomo che le ha rapito il cuore:

Resta agora la vitoria  
por don Sancho, que el temor  
es una pasión opuesta  
al amor mismo: pasión  
que se ha de vencer por fuerza  
con su contrario, y los dos  
nunca en el alma están juntos:  
uno ha de ser vencedor.  
Pero dudo que Amor haga  
esta maravilla en vos.  
Demás de esto tengo dueño  
que ya esperándole estoy.  
Él me dio su fe y palabra,  
Yo le he dado algún favor<sup>93</sup>.

Con la sicurezza dei sentimenti che prova Lucrecia, don Sancho rivela essere il misterioso cavaliere e la commedia può concludersi con il classico lieto fine: il matrimonio.

Sebbene l'andamento dell'opera potesse far sperare in un epilogo diverso, il finale al quale assistiamo non è particolarmente sorprendente, ma questo è dovuto al fatto che, in generale, le commedie del Secolo d'Oro, per quanto potessero essere innovative, dovevano rispettare un certo codice, e questo non poteva prescindere dal matrimonio:

Mira de Amescua, en este sentido, a través de sus comedias, trazaría un camino de evasión de ciertos aspectos de la realidad, pero la ideología que en ella subyace es, fundamentalmente, conservadora. Aunque hay pequeños conatos que hoy llamaríamos feministas en alguna de las comedias que he estudiado, no llegan a ser capaces de romper los moldes y jerarquías establecidas<sup>94</sup>.

Nonostante ciò, ad essere comunque degno di nota, è tutto ciò che accade e rende possibile tale epilogo, in particolare l'assoluto protagonismo femminile.

I personaggi maschili non sono niente di più di semplici caricature, utili per far scaturire il riso e mettere in luce la protagonista, che, viceversa, sin dai primi

---

<sup>93</sup> III, vv. 2601-14, p. 354-355.

<sup>94</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, M. Concepción (1998), *Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. - CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *cit.*, pp. 234-235.

versi e senza un attimo di tregua fino alle battute finali, si dimostra la regina indiscussa della scena. Mira ce la presenta sotto diversi punti di vista: la Lucrecia sicura di sé, dura, decisamente virilizzata, in linea con uno dei leitmotiv letterari più diffusi all'epoca, ma non solo, l'autore ci rende partecipi del suo percorso interiore, dell'evoluzione psicologica che la rende anche confusa, più sensibile e infine, innamorata. Si potrebbe indubbiamente pensare che il matrimonio finale sia un modo semplice e prevedibile di revocare l'indipendenza concessa a Lucrecia per tutto il resto dell'opera, ma non è proprio così. Di questo avviso è anche García Sánchez, che afferma: «Al final, la mujer siempre queda a disposición absoluta del hombre; eso sí, por decisión propia, de ella misma»<sup>95</sup>.

La scelta di sposarsi con don Sancho è maturata alla luce del sentimento che prova per lui e presa da Lucrecia senza alcuna imposizione. Mascherandosi dietro al matrimonio finale, era possibile, per i nostri autori, riuscire ad instillare nelle opere una serie di messaggi positivi rivolti al pubblico femminile; il quale non poteva che gioire nel vedere le rappresentazioni, e perché no, immedesimarsi in quei personaggi così intraprendenti.

---

<sup>95</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, M. Concepción (1998), p. 235.

## 4

### LAURA

*La vengadora de las mujeres* di Lope de Vega

Concebí tal ansia en mí,  
que propuse, por vengarme,  
de no querer bien a alguno  
ni permitir que me hablen,  
y, dándome a los estudios,  
quedar suficiente y hábil,  
para escribir faltas tuyas  
que algunas en ellos caben;  
que ni ellos son todos buenos,  
ni ellas todas malas salen;  
por lo menos, a mi ejemplo,  
escribirán por vengarse<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> DE VEGA, Lope (1991), *Obras selectas*, ed. F. C. Sáinz de Robles, Aguilar, México, I, p. 1571.

#### 4.1 LE DONNE NELLA VITA E NELL'OPERA DI LOPE DE VEGA

Sebbene il progetto iniziale prevedesse di scindere le donne della vita privata di Lope da quelle che abitano le sue opere, ben presto ho realizzato quanto questo compito fosse arduo e, allo stesso tempo, non del tutto fedele al vissuto del nostro autore. La vita di Lope de Vega è stata lunga e intensa: è stato soldato, poi letterato e infine uomo di chiesa, ma se c'è un elemento che è costante in queste diverse tappe della sua vita, questo è senz'altro l'amore per le donne. Lope le ha amate con tutto se stesso; con alcune ha stretto rapporti di amicizia e stima reciproca, con altre ha vissuto delle grandi storie d'amore; da alcune di esse è fuggito, arrabbiato e deluso, mentre da altre è sempre tornato; ma tutte hanno influenzato a tal punto la sua vita da divenire parte integrante della sua opera. Ecco perché scindere questi due aspetti così intimamente connessi, sarebbe stato oltremodo difficile e, per certi versi, controproducente.

Non ci sono parole migliori di quelle scelte da Antonio Villacorta Baños per descrivere Lope e il suo approccio alla vita:

La generosidad de Lope en el amor es tan extrema que lejos de guarecerse en el caparazón de la huida o defenderse, vuelve a él una y otra vez, con la misma ingenuidad inicial, enamorándose de distintas mujeres con el ímpetu de una juventud indemne. [...] Su entrega es total, sin trabas ni reservas, arrebatada. Para lograr el amor que desea se humilla, suplica, implora y acosa, sin temor al fracaso. Pero sumergido Lope en las aguas confusas del amor todos los sentidos se le avivan. Además, sus emociones le enloquecen, y la emoción en él es un estado desequilibrado de conciencia<sup>97</sup>.

Il primo amore di Lope porta il nome di Elena Osorio, la *Filis* dei suoi versi, e fu alimentato da una passione tanto travolgente quanto burrascosa. Si trattava infatti di una relazione extraconiugale – Elena era sposata con l'attore Cristóbal Calderón – che, sebbene con alti e bassi, durò per ben tre anni (1583-1586). Il giovane Lope le dedicò versi di incredibile bellezza che non passarono inosservati alla corte che iniziò a vociferare sui due amanti. Fu la stessa Elena, su invito della madre, a porre fine alla relazione con Lope, per il quale fu un duro colpo,

---

<sup>97</sup> VILLACORTA BAÑOS, Antonio (2000), *Las mujeres de Lope de Vega*, Alderabán Ediciones, Madrid, p. 13. Da qui sono tratte tutte le informazioni riguardanti gli amori di Lope de Vega riportate in questo capitolo.

soprattutto quando venne a scoprire la verità sulla fine del loro amore, decretata dalla scelta, da parte di Elena, di un nuovo e più ricco amante. Accecato dalla rabbia, Lope scrisse uno dei suoi più grandi capolavori, *La Dorotea*, in cui racconta, tra fatti reali e di fantasia, le vicende legate alla loro relazione, infangando più volte il nome di Elena, celato dietro lo pseudonimo di Dorotea. I versi diffamatori si diffusero in fretta e raggiunsero la famiglia di Elena, che provvide a denunciare Lope, condannato a un breve periodo di carcere, seguito da quattro anni – poi diventati otto – di esilio a Valencia. Ed è proprio durante la breve permanenza di Lope in carcere che nacque il suo secondo amore, stavolta per Isabel de Urbina. La giovane, di buona famiglia, visitava assiduamente l'amato e fu per lui fonte di serenità dopo la concitazione degli ultimi eventi. Quando Lope partì in esilio, convinse Isabel ad accompagnarlo promettendole il matrimonio, nonostante la famiglia di quest'ultima fosse fortemente contraria alla relazione. Isabel fuggì con Lope e la famiglia non esitò a denunciarlo per rapimento, reato per il quale era prevista la pena di morte. Non sappiamo con precisione cosa accadde successivamente, ma siamo a conoscenza del fatto che pochi mesi più tardi si formalizzò il matrimonio tra i due – al quale nessun membro della famiglia di Isabel partecipò – ed è quindi probabile che la ragazza fosse riuscita a far ritirare la denuncia ai danni del futuro sposo. Poco dopo il matrimonio, nel maggio del 1588, Lope si arruolò con febbrile entusiasmo nella *Invencible Armada*, salutando l'amata *Belisa* – pseudonimo di Isabel – con versi di toccante romanticismo. Com'è ben noto, l'impresa terminò disastrosamente per la flotta spagnola e Lope fece ritorno dall'amata. Gli anni che seguirono furono particolarmente sereni e proficui per il Lope letterato, che nel frattempo era diventato padre di una bambina, Antonia.

Se c'è un'altra costante nella vita di Lope oltre all'amore per le donne, è sicuramente l'amore incondizionato che ha provato per i numerosi figli, dei quali solamente due – Marcela e Feliciano – sopravvissero al padre. La sua indole passionale lo portò ad avere numerose relazioni extraconiugali, ma la dedizione verso la moglie non lo abbandonò mai, soprattutto quando Isabel si ammalò e morì, ormai troppo debole, di parto. La piccola Antonia era morta qualche mese prima della madre, seguita dalla sorella più piccola, Teodora. È il 1595 e Lope è

tristemente solo, ma non lo fu per molto; tre anni dopo sposò Juana de Guardo, sua moglie per quindici anni, fino alla morte di quest'ultima, avvenuta nel 1613. Furono gli anni di un matrimonio senza sentimento, voluto da Lope per ragioni economiche e non privo di relazioni adultere, tra le quali spicca la più incredibile tra le sue storie d'amore, quella con l'attrice Micaela de Luján, la *Camila Lucinda* dei suoi versi.

Il dolore per la morte della prima figlia avuta da Juana venne placato, appunto, dalla passione per Micaela, da molti definita la vera moglie di Lope, con la quale quest'ultimo passava la maggior parte del tempo e conduceva una doppia vita a tutti gli effetti. Micaela, già sposata ma con il marito partito per le Indie, ebbe numerosi figli, due dei quali erano sicuramente di Lope: Marcela e Lope Félix. La relazione tra i due finì nel 1607, dopo la nascita di Carlos, avuto dalla moglie Juana. Gli anni che seguirono furono duri, di premature scomparse: Lope perse il figlio Carlos Félix, seguito dalla madre Juana, morta di parto dopo aver dato alla luce Feliciano. Il cuore di Lope era tormentato dalle passioni e scosso dal dolore. Ormai vedovo, prese gli ordini e divenne sacerdote, dopo aver preso a vivere con sé i figli avuti da Micaela.

In ogni caso il sacerdozio non gli impedì di vivere nuovi amori, come quello per *Amarilis*, la bella Marta de Nevares. La relazione tra i due nacque e si sviluppò sotto la copertura di incontri spirituali tra la devota Marta – sposata con Roque Hernández de Ayala – e il Lope sacerdote. I due ebbero addirittura una figlia – Antonia Clara – riconosciuta dal marito di Marta, il quale, però, sopportò ancora per poco l'adulterio della moglie, finendo poi per minacciare e tentare di assassinare, invano, Lope. Successivamente Roque abbandonò Marta e fuggì sommerso dai debiti, fuga che ebbe breve durata e culminò con la morte di quest'ultimo.

Lope scrisse e dedicò a Marta de Nevares le commedie *La viuda valenciana* e *Las mujeres sin hombres*. La relazione tra i due continuò e, dopo la morte della sorella di Marta – presso la quale risiedeva quest'ultima – la donna andò a vivere insieme a Lope e ai frutti delle sue numerose relazioni: Marcela e Lope Félix di Micaela, Feliciano di Juana e Antonia Clara della stessa Marta. Dopo alcuni anni di relativa tranquillità, la vita di Lope venne scossa da un'ulteriore tragedia: i

bellissimi occhi verdi di Marta, tanto celebrati dall'autore, persero la vista come conseguenza di una lunga malattia e la cecità cambiò per sempre il temperamento della donna, ogni giorno più fragile e incostante, fino a cedere alla morte avvenuta nel 1632. Le disgrazie non erano finite per il povero Lope, che dovette sopravvivere alla morte di un altro dei suoi figli, Lope Félix, e alla fuga della giovane Antonia Clara.

Occorre precisare, a questo punto, che quando si parla dell'amore che Lope provò per le sue donne non si fa riferimento solamente a quello passionale, bensì, come già accennato, anche quello paterno. L'ultimo amore di Lope, infatti, che traspare nelle sue lettere, tenero e incondizionato, fu senz'altro quello per la figlia Marcela. Dallo spirito buono e devoto, la ragazza, erede della vena poetica del padre, scelse di prendere i voti in tenera età. La scelta della figlia, del tutto spontanea, fu fonte di dolore per Lope, il quale, nonostante tutto, accettò con profondo rispetto la vocazione di Marcela, alla quale restò vicino fino a che, nel 1635, non sopraggiunse per lui la morte.

Una vita lunga e intensa quella di Lope, vissuta in funzione della passione e dell'amore per le tante donne che ne fecero parte. Alla luce di tutto questo, una domanda sorge spontanea: esiste qualcuno, che meglio di lui, potesse scrivere e descrivere l'universo femminile? Il suo enorme corpus di opere è intriso di personaggi femminili, innumerevoli figure dalle caratteristiche più varie, alcune delle quali esamineremo a seguire.

Prendendo come punto di partenza lo studio di McKendrick sulla donna nel teatro aureo spagnolo<sup>98</sup>, è impossibile non citare la figura della *bandolera*; ovvero quella che viene definita la figura femminile più violenta presente sulla scena teatrale del Secolo d'Oro. È stato proprio Lope a conferire carattere e un maggior spessore a questo tipo di donna "bandito" che si ribella apertamente contro la struttura sociale e le imposizioni a cui è costretta. Viene così definita da McKendrick:

The female bandit is a rebel against an essential masculine society, and her quarrel is with those unjust social conventions imposed upon her sex by men: the convention that in the choice of her husband a woman must yield to the wishes of her father (or other head of the

---

<sup>98</sup> McKENDRICK, Melveena (1974).



family) and the convention that upon the seduced woman must fall the *desprecio* of an outraged world<sup>99</sup>.

Tutto ciò è visibile, oltre che nella celebre *La serrana de la Vera*, anche in *Las dos bandoleras*. Protagoniste di quest'ultima sono le sorelle Inés e Teresa, che si oppongono alla volontà paterna e reclamano il diritto di sposarsi con i due soldati di cui sono innamorate, Alvar e Lope. I due si approfittano delle ragazze per poi abbandonarle, provocando il disonore e l'ira delle due donne che, per questo affronto, sono disprezzate dalla società e non possono fare ritorno a casa. La vendetta che architettano non ha precedenti: si propongono di uccidere ogni uomo che incontreranno lungo il loro cammino, e per attrarre le proprie vittime utilizzeranno la stessa bellezza che le ha condannate al disonore, fino ad arrivare a conquistare il re, dopo aver ucciso altri ventinove uomini.

Un ulteriore esempio di *bandolera* ma con risvolti meno tragici, si trova in *La serrana de Tormes*, nella quale McKendrick vede una possibile connessione tra la protagonista Diana e la vita di Marta de Nevares<sup>100</sup>. In quest'opera Lope evidenzia i pericoli che un matrimonio combinato a discapito del volere degli innamorati può causare, e sembra così riferirsi al matrimonio di Marta, che a soli tredici anni fu costretta a sposare Roque Hernández. La trama narra le vicende di due giovani innamorati, Diana e Alejandro che vengono destinati a un futuro che li vede separati. Diana si ribella e fugge travestita da uomo, mantenendosi dapprima come soldato e in seguito come contadina, incontrando numerose difficoltà, tra le quali un tentativo di stupro.

Ma nell'immensa produzione di Lope c'è spazio anche per la rappresentazione di altre donne ugualmente combattive, come il tipo dell'amazzone: preso in esame in tre diverse opere del Fénix, una su tutte *Las mujeres sin hombres*, ascrivita alla fase di maturità dell'autore e dedicata a Marta de Nevares. Sebbene anche in questo caso il fine sia il matrimonio e quindi il trionfo dell'amore, degno di nota è il fatto che Lope sia stato uno dei pochissimi autori a prendere in considerazione queste figure mitologiche – che all'epoca credevano essere realmente esistite – e a trattare con attenzione tutte le implicazioni connesse all'esistenza di uno stato e un governo esclusivamente

---

<sup>99</sup> McKENDRICK, Merveena (1974), p. 130.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 134.

femminile<sup>101</sup>.

Quando si parla di combattività, è impossibile non fare riferimento alla celeberrima Laurencia, protagonista della tragicommedia *Fuenteovejuna*. Qui Lope – traendo ispirazione da un fatto storico che vede la popolazione di Fuente Ovejuna opporsi al Commendatore tiranno fino a dargli una morte cruenta e spietata – sceglie proprio una donna per contrastare la figura di Fernán Gómez de Guzmán, colpevole, appunto, di aver contravvenuto agli ordini della Corona e aver reso vittima di abusi la stragrande maggioranza della popolazione femminile della città che avrebbe dovuto proteggere. Dopo essere stata rapita dal Commendatore nel giorno delle sue nozze davanti agli occhi di tutto il paese, Laurencia si scaglia contro la popolazione maschile che ha assistito al rapimento senza intercedere in suo favore. Le parole che rivolge loro sono talmente dure e sprezzanti da scuotere gli animi dell'intero popolo che, capeggiato dalla ragazza, uccide il colpevole con una crudeltà senza precedenti.

Sempre di feroce vendetta, ma con implicazioni meno tragiche, tratta *La fe rompida*, in cui Lucinda, dopo aver salvato la vita di Felisardo – re di Arcadia – viene ingannata da quest'ultimo che non mantiene la promessa di matrimonio. La ragazza allora raduna un esercito e dichiara guerra ad Arcadia, riuscendo poi a sposare Felisardo.

Altrettanto intrigante è la figura di Elvira in *La campana de Aragón*; la giovane viene cresciuta come un maschio fin dalla più tenera età – per ragioni che non vengono esplicitate – e ad un certo punto della trama deve rinunciare a tutte le libertà a cui era abituata per vestire i panni consoni alla sua vera identità di donna. Attraverso il rammarico di Elvira, Lope esprime tutto il dolore che questa rinuncia comporta, mostrando di essere perfettamente consapevole dell'ingiusto trattamento che la società riservava alle donne.

Per quanto riguarda invece il tipo della *mujer esquiva* – estremamente diffuso nel panorama letterario del periodo –, quando si tratta del corpus di Lope, questo trova perfetta manifestazione nella nostra *La vengadora de las mujeres*, di cui ci occuperemo più avanti.

In conclusione, la massiccia produzione letteraria di Lope impedisce

---

<sup>101</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), p. 177.

un'analisi più ampia e dettagliata della figura della donna in essa presente, impossibile da svolgere in questa sede. Ciononostante, per la sua complessità e varietà, questa si presenta come una tematica di notevole interesse, che meriterebbe una maggiore attenzione. Com'è noto, la fervida curiosità di Lope per il mondo che lo circondava, lo ha portato a esplorare a fondo i meccanismi, le strutture e ogni altro aspetto connesso alla società di cui era parte. Si è occupato della donna e di numerose tematiche ad essa connesse, tra cui si annovera anche il problema dell'istruzione, oltremodo interessante al fine di tratteggiare al meglio *La vengadora de las mujeres* che esamineremo più avanti.

## 4.2 LOPE E L'ISTRUZIONE FEMMINILE

Abbiamo già detto fino a che punto fosse scottante la questione dell'istruzione femminile nella società del Secolo d'Oro e quanto la maggior parte dei moralisti non vedessero di buon occhio che alle donne fosse permesso di acquisire una buona educazione. Il dibattito su questa tematica fu tra i più accesi, andando a creare una notevole spaccatura tra gli intellettuali dell'epoca. Ma qual era la posizione di Lope de Vega al riguardo? Credo che il punto di partenza nell'approccio a questa breve analisi debba ricercarsi nell'atteggiamento che il Fénix mostrò nei confronti delle intellettuali a lui contemporanee; sappiamo, infatti, che sono diverse le donne illustri da lui elogiate, dapprima nel *Peregrino en su Patria* e poi nel *Laurel de Apolo*. Tra queste si annoverano: la poetessa ed esperta di latino Laurencia de Zúrita; doña Valentina de Pinelo, suora, autrice de *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana*; le poetesse Clara de Barrionuevo e Cristobalina Fernández de Alarcón – quest'ultima aveva partecipato a *Flores de poetas ilustres* –; Beatriz Galindo, professoressa di latino di Isabel la Católica e, per concludere, María de Zayas, che lui stesso definì «inmortal<sup>102</sup>». Come vediamo, furono diverse le donne elogiate da Lope per la loro istruzione all'avanguardia, e difficilmente si potrebbe pensare che non si trattasse di sincera stima. A questo punto non resta che chiederci quale fosse, invece, l'atteggiamento di Lope nei confronti delle figure femminili colte presenti nelle sue opere. Possiamo vedere che nel suo immenso corpus sono diverse le donne dall'istruzione notevole e alcune di queste sono degne di particolare nota ai fini di questa analisi.

La prima che prenderemo in esame è *La doncella Teodor*: figlia di un professore, la giovane e colta Teodor deve affrontare una serie di viaggi e peripezie per riuscire a riunirsi con l'amato Felis. Alla fine dell'opera, dopo essere stata catturata dai mori, la ragazza riesce ad ottenere la propria libertà proponendosi di sfidare in una competizione culturale tutti i saggi della corte fino a batterli uno ad uno. Il sultano rimarrà talmente impressionato dall'enorme

---

<sup>102</sup> Apud PROFETI, Maria Grazia (2005), *El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta*, in FERNÁNDEZ GARCÍA M. Isabel – RUSSO Mariachiara (eds.), *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, inTRAlinea Special Issue: [http://www.intralinea.org/specials/article/el\\_claustro\\_y\\_la\\_pluma\\_lope\\_de\\_vega\\_y\\_la\\_mujer\\_cult](http://www.intralinea.org/specials/article/el_claustro_y_la_pluma_lope_de_vega_y_la_mujer_culta) a, [ultima consultazione: 29/07/2016].

conoscenza di Teodor che la libererà e le farà dono di una ricca dote per sposare l'amato. Madroñal ha visto nella figura di Teodor un possibile riferimento – oltre all'amata di Lope, Micaela de Luján – ad una certa Luisa Sigea, saggia donna toledana, realmente esistita, considerata quasi “mostruosa” per le sue incredibili doti e conoscenze. Figlia di un umanista francese, aveva una piena padronanza di spagnolo, latino, greco, ebraico, francese, italiano, arabo e aramaico, e per questo aveva servito come insegnante di latino presso numerose sovrane<sup>103</sup>.

Altrettanto sorprendente è la figura di Juana in *La hermosura aborrecida*; la donna, ripudiata dal marito – viceré di Navarra –, si serve del travestimento maschile per apprendere le arti della chirurgia e diventa talmente abile da riuscire a curare da una brutta ferita niente meno che il re Ferdinando. Il re, allora, la ripaga facendola entrare nell'ordine di Santiago e nominandola giudice. Successivamente è costretta a processare il marito e lo fa giustamente, ottenendo per lui il perdono dei sovrani, il tutto dopo essere stata costretta a rivelare la propria identità di donna.

Dai simili risvolti è la storia di Rosarda, protagonista di *El alcalde mayor*; una serie di circostanze sfortunate la portano a travestirsi da uomo e con questo stratagemma frequenta l'università, si laurea in legge e riesce a diventare *alcalde mayor* di Toledo. Il finale è comunque convenzionale: Rosarda rivede l'amato e decide di abbandonare il posto di sindaco per sposarsi con lui. Nonostante ciò, non smette di essere un personaggio dalle caratteristiche inconsuete per l'epoca in cui viveva, perché sebbene decida di sposarsi, lo fa per volere proprio e dopo aver raggiunto gli scopi che si era preposta. Il suo amore per la conoscenza non ha confini, studia legge ed è anche appassionata di astrologia e la motivazione che l'ha portata allo studio trova fondamento nella lettura delle vite di donne sagge dell'antichità. Questo elemento, che lei stessa riferisce, poteva essere senz'altro di grande ispirazione per le donne del pubblico.

Proseguendo con la nostra rassegna di personaggi femminili colti, è impossibile non nominare la protagonista di *La prueba de los ingenios*;

---

<sup>103</sup> MADROÑAL, Abraham (2011), *A propósito de “La doncella Teodor”, una comedia de viaje de Lope de Vega*, in *Revista de literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, n°145, pp. 183-198: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/258/273> [ultima consultazione: 31/07/2016].

ambientata in Italia, vede la bella e giovane erudita Florela ingannata dall'amato Alejandro che le preferisce Laura, dalla dote più consistente. Florela, diventa segretaria di Laura e grazie alle proprie conoscenze, riesce dapprima a farsi amica la ragazza, per poi divenire l'oggetto del suo amore platonico. Successivamente finge di essere un uomo travestito da donna e Laura, sempre più affascinata, cerca di posticipare la scelta tra i pretendenti dichiarando che sposerà chi, tra le altre cose, batterà Florela in una competizione a carattere culturale. Alla fine, quest'ultima riuscirà ad ottenere nuovamente l'amore di Alejandro e pronuncerà versi emblematici, sostenendo che: «las mujeres / son aptas y son perfetas / para el gobierno y las armas / lo mismo para las ciencias<sup>104</sup>».

Per ragioni di spazio e tempo non mi è possibile approfondire maggiormente il nostro excursus sulle donne istruite nell'opera di Lope, che altrimenti si rivelerebbe eccessivamente ampio. A questo proposito credo che sia necessario, innanzitutto, porre l'accento su quanto sia complesso poter elaborare un'idea definita della concezione di Lope sull'istruzione, soprattutto perché nella sua immensa produzione letteraria ha saputo spaziare con abilità e soffermarsi su vari aspetti della stessa tematica.

Sono diversi e autorevoli i critici più improntati verso una visione negativa dell'istruzione femminile da parte di Lope; basti pensare a McKendrick, che in riferimento a Rosarda di *El alcalde mayor*, vede la rinuncia alla sua posizione di sindaco in favore del matrimonio, e di conseguenza la restaurazione di una situazione convenzionale, come una sorta di rinnegazione dell'istruzione fino ad allora acquisita. Anche Díez Borque è dello stesso avviso, tanto da sostenere che Lope «fue especialmente virulento en sus ataques a la cultura femenina, por miedo a que la mujer superara al hombre<sup>105</sup>».

Nonostante ciò, alla luce di quanto è stato analizzato finora, mi sento di appoggiare la tesi di Dixon, il quale sostiene che lo sguardo del nostro autore su

---

<sup>104</sup> Apud DIXON, Victor (2000), *Lope de Vega y la educación de la mujer*, in PROFETI, Maria Grazia (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Acti del convegno internacional su Lope de Vega (dal 10 al 13 febbraio 1999)*, Vol. II, Alinea Editrice, Firenze, p. 68.

<sup>105</sup> Apud SÁNCHEZ CRESPO, M. Del Carmen (1996), *El personaje de Laura en "La vengadora de las mujeres": cultura, tradición y modernidad*, in PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Universidad de Castilla y la Mancha, Almagro (Ciudad Real), pp. 145-156.

tale tematica fosse del tutto positivo<sup>106</sup>:

De todas estas comedias se desprende que para Lope las mujeres – o al menos algunas de ellas – son capaces de competir en igualdad de condiciones con cualquier hombre. De todas pudiera decirse, desde luego, que son «teatro de evasión», que presentan un «mundo al revés», ajeno a la experiencia diaria de sus espectadores, y que su único propósito es entretener a fuerza de provocar admiratio. Pero la caracterización de sus heroínas implica también admiración. Y Lope debe haber sabido que esa admiración sería compartida, no sólo por la cazuela sino por gran parte de sus espectadores, y que no era incompatible con el «horizonte de expectativas» de su público en general. En este aspecto, como en otros, su teatro no se destinaba a fortalecer – como mantienen algunos hoy – sino a poner en tela de juicio la ideología de sus oyentes más conservadores. Esta ideología, como hemos visto, no deja de expresarse; se oyen voces de protesta reaccionaria<sup>107</sup>.

Come potrebbe, altrimenti, un autore definito misogino o contrario all'istruzione femminile, dare vita a tante figure femminili dall'istruzione tutt'altro che ordinaria e, soprattutto, far pronunciare loro versi talmente emblematici, se non fosse favorevole a determinate conquiste in merito? Sicuramente lo scopo di Lope era mirato all'intrattenimento del pubblico attraverso la presentazione di situazioni e personaggi non convenzionali, ma è altrettanto possibile che il suo fosse anche un accenno di denuncia nei confronti di una situazione estremamente ingiusta.

Se si parla di Lope e di istruzione femminile, implicitamente si parla anche di *La vengadora de las mujeres*, la cui analisi troverete a seguire.

---

<sup>106</sup> Apud SÁNCHEZ CRESPO, M. Del Carmen (1996), pp. 63-74.

<sup>107</sup> DIXON, Victor (2000), p. 71.

### 4.3 LA VENGADORA DE LAS MUJERES

Questa commedia, dal titolo decisamente emblematico, viene scritta nella fase di maturità di Lope e, più precisamente, tra 1615 e 1620, come sostenuto nella *Cronología de las comedias de Lope de Vega* a cura di Morley e Bruerton<sup>108</sup>. Risulta appartenere, quindi, al periodo della relazione tra Lope e Marta de Nevares, il suo ultimo amore. Anche in questo caso, come lo era con Lucrecia di *Cuatro milagros de amor*, l'attenzione del pubblico è focalizzata su una figura femminile, la principessa Laura, protagonista indiscussa. Laura è una giovane donna in età da marito, di una bellezza incredibile, così come lo è la sua intelligenza. Vanta, infatti, un'istruzione tutt'altro che comune per l'epoca, soprattutto considerando che è una donna, ed è proprio attorno a questo elemento che ruota l'intero intreccio.

Il primo atto si apre con un dialogo tra Laura e suo fratello Arnaldo, scaturito dal rifiuto di quest'ultima a sposare l'ennesimo pretendente: il principe di Transilvania. Arnaldo cerca di convincere la sorella a riconsiderare l'idea del matrimonio, ma questa non ha alcuna intenzione di farlo. Laura, infatti, a causa della sua istruzione, è arrivata alla conclusione che odia tutti gli uomini e, di conseguenza, non vuole aver niente a che fare con il genere maschile, tantomeno sposarsi. Inoltre si autodefinisce – e da qui il titolo – «vengadora de las mujeres»; proponendosi di creare un'accademia nella quale istruire tutte le donne a odiare gli uomini e così vendicare tutte le ingiustizie subite. Al suo cospetto si presentano due nobili, Alejandro, duca di Ferrara, e Augusto, principe di Albania, con l'obiettivo di conquistarla, ma non vengono degnati di alcuna attenzione da parte della principessa. Intanto, il principe di Transilvania, Lisardo, è deciso a conquistare Laura, ma vuole agire senza rivelare la propria identità. Travestitosi, si presenta al cospetto di quest'ultima con l'obiettivo di regalarle una serie di libri e, così facendo, riesce a catturare l'interesse della ragazza che decide di nominarlo suo segretario. È con questo favore inaspettato che si conclude il primo atto.

All'inizio del secondo atto assistiamo al dialogo tra Diana e Lucela, allieve di Laura, riguardo a Lisardo: quest'ultimo non è passato inosservato a Diana che

---

<sup>108</sup> MORLEY S. G. - BRUERTON C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, p. 403.



comincia a sentire un interesse nei suoi confronti, tuttavia si propone di celarlo per evitare di essere scoperta da Laura. Il duca Alejandro, vedendo la vicinanza tra Laura e Lisardo, decide di chiedere a quest'ultimo un favore: ha scoperto il modo per far innamorare Laura, ovvero per mezzo di un incantesimo, e per metterlo in atto ha bisogno di un nastro che sia stato a contatto con i capelli della ragazza. Lisardo si risolve ad aiutarlo, ma decide di testare la sua riuscita su Julio, il *criado* di Laura, il quale si innamora perdutamente del duca. Nel frattempo Arnaldo convince Laura a riconsiderare Alejandro e Augusto, ma la ragazza annuncia che sceglierà come marito colui che eccellerà sia con la spada che con la piuma: i pretendenti dovranno infatti misurarsi in un torneo a cavallo e nella scrittura di un libro che lodi le donne. Laura, nel frattempo, sente che qualcosa sta cambiando in lei, si sente sempre più attratta da Lisardo, ma è decisa a non cedere. Inoltre, in un dialogo con Diana, questa confessa il suo amore per Lisardo, provocando uno scoppio di gelosia nella protagonista, che decide di cacciare l'amica. Lisardo, sempre più invaghito di Laura, le chiede di poter far partecipare al torneo anche il principe di Portogallo, suo amico, che scopriremo poi essere impersonato dal servo Octavio; Laura accetta, ma gli confessa che il torneo non è altro che una farsa per prendere tempo e distrarre il fratello dal convincerla a contrarre matrimonio. L'atto si conclude con questa serie di inganni e la nascita di nuovi sentimenti.

Il terzo atto si apre a torneo già concluso, il vincitore è un misterioso cavaliere, che non è altri che Laura travestitasi da uomo. Nascosta dal travestimento, chiede a Octavio che le si dica la verità sull'identità del principe di Portogallo e questi le rivela che non esiste nessun principe di Portogallo né tantomeno Lisardo, il cui vero nome è Federico di Transilvania. A poco a poco Diana e Lucela si rendono conto che, sebbene non lo voglia ammettere, Laura è innamorata, pertanto chiedono, oltre che vengano date loro delle lezioni per imparare ad amare, anche il permesso di sposare Augusto e Alejandro. Arnaldo vuole porre fine il prima possibile alla competizione e riunisce tutti i cavalieri per il verdetto finale: Laura rivela di essere il misterioso cavaliere e proclama, di conseguenza, vincitore del torneo il secondo classificato: Lisardo. Quest'ultimo, davanti allo stupore di tutti, rivela la sua vera identità: non si tratta di un semplice

segretario, ma di Federico, principe di Transilvania.

La conclusione, come di consuetudine, non poteva che essere il matrimonio; Laura ammette di essere innamorata di Federico-Lisardo e accetta di sposarlo. A loro volta, Lucela e Diana vengono date in sposo, rispettivamente, ad Augusto e Alejandro. La commedia si chiude con un momento di ilarità finale che vede come protagonista il povero Julio che, vittima dell'incantesimo, dichiara il suo impossibile amore verso il duca.

#### 4.4 LAURA

Come si può apprendere dalla lettura della commedia, la nostra Laura è un personaggio di una particolarità e innovazione incredibili; essa è incompresa, canzonata dai personaggi maschili, eppure convinta a procedere per la propria strada ad ogni costo: odiare gli uomini e diffondere il suo insegnamento. Se c'è un punto della commedia nel quale l'atteggiamento di Laura spicca maggiormente, questo è sicuramente il primo atto e, in particolare, le scene iniziali. L'opera inizia con un dialogo tra Laura e suo fratello Arnaldo riguardo all'ultimo rifiuto della ragazza ai danni dell'ennesimo pretendente, Federico di Transilvania. Sin dalle prime battute Laura si mostra ferma e decisa, non ha alcun timore di opporsi al fratello o a chiunque altro abbia un'opinione diversa dalla sua. Se Laura è un personaggio che incarna il rifiuto delle regole e la volontà di trasgredirle, suo fratello Arnaldo è l'esatto opposto, in lui risaltano tutti i principi più conservatori:

ARNALDO – De que a tantos seáis ingrata  
estoy, hermana, ofendido.  
A mí me es fuerza casaros;  
sabe Dios si hacer quisiera  
un hombre tal que pudiera  
alabarse de igualaros.  
Pero, pues no puede ser,  
imaginad que es querer  
darle un imposible nombre,  
porque al imperio del hombre  
se ha de rendir la mujer<sup>109</sup>.

Arnaldo non riesce a capacitarsi del perché la sorella continui a rifiutare ogni pretendente che si presenti al suo cospetto, sebbene si tratti sempre di uomini benestanti e di nobili origini. Sa bene che la sorella è un ottimo partito e che difficilmente potrebbe trovare un uomo che ne sia veramente all'altezza, ma è altrettanto convinto – in linea con le ideologie dell'epoca – del fatto che Laura non possa continuare ancora a lungo con questo suo atteggiamento ostile, perché il matrimonio è l'unico destino che l'aspetta. La principessa non è affatto dello stesso avviso; dichiara di non essere assolutamente intenzionata a sposarsi, e che

---

<sup>109</sup> DE VEGA, Lope (1991), *Obras selectas*, ed. F. C. Sáinz de Robles, Aguilar, México, I, p. 1571. Tutti i successivi riferimenti e citazioni all'opera, se non diversamente indicato, devono intendersi come estratti da questa edizione, la quale non riporta la numerazione dei versi, per cui saranno indicati esclusivamente l'atto e la pagina corrispondenti.

questa decisione non dipende dal fatto di essere arrogante:

LAURA – Pensaréis que es arrogancia  
dilatar mi casamiento,  
porque a mi merecimiento  
hay infinita distancia.  
Engañáis, porque soy  
la misma humildad<sup>110</sup>.

Il fratello, ancorato alle proprie convinzioni, non riesce a capire perché la sorella si comporti in un modo che ai suoi occhi appare assurdo, così le risponde:

ARNALDO – Estoy  
confuso que despreciéis  
todos cuantos hombres veis,  
pues en la causa no doy.  
Vos gallarda; vos discreta;  
vos con salud, ¿qué razón  
os tiene a tal opinión  
bárbaramente sujeta?<sup>111</sup>

Laura ha tutto ciò che potrebbe desiderare; bellezza, ricchezza e salute. Forse la ragione della sua ostilità è da cercarsi nella sua istruzione singolare?

Si el haber tanto estudiado  
ocasión, Laura, os ha dado  
para haceros singular,  
es cansaros y cansar  
vuestro ingenio y mi cuidado.  
De donde vengo a entender  
que, si esto de fama y nombre  
hace tan soberbio al hombre,  
será locura en mujer<sup>112</sup>.

Ma Laura risponde che tutto ciò deriva dall'odio che prova verso gli uomini:

LAURA – Ni el haber tanto estudiado  
a eso me ha desvanecido,  
sino sólo que he querido  
satisfacer mi cuidado:  
los hombres aborrecer<sup>113</sup>.

In questo modo Lope rende Laura emblema della *mujer esquiva* per

---

<sup>110</sup> I, p. 1571.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

eccellenza, indubbiamente il tipo più diffuso nella categoria di *mujer varonil* delineata da McKendrick. La donna così definita è caratterizzata da un rifiuto del matrimonio che è spesso accompagnato da un rifiuto esteso a tutto il genere maschile<sup>114</sup>. Nel caso di Laura, come lei stessa spiegherà poco più avanti, questa avversione trova fondamento nella lettura delle numerose opere che ha avuto modo – e fortuna – di consultare:

LAURA – [...]  
Antes, generoso Arnaldo,  
que a las artes liberales  
diese principio, ni hubiese  
ocasión para indignarme,  
había dado en leer,  
los libros más principales  
de historias y poesías,  
y de tragedias de amantes;  
hallaba, en todos, los hombres  
tan fuertes, tan arrogantes,  
tan señores, tan altivos,  
tan libres en todas partes,  
que de tristeza pensé  
morirme, y dije una tarde  
a una dama a quien solía  
comunicar mis pesares:  
«Filida, ¿qué puede ser,  
que en cualquier parte que traten  
de mujeres, ellas son  
las adúlteras, las fáciles,  
las locas, las insufribles,  
las varias, las inconstantes,  
las que tienen menos ser  
y siguen sus libertades?»<sup>115</sup>

Sono stati proprio lo studio e la lettura di ogni genere di opere a portarla a odiare gli uomini; la stragrande maggioranza di queste, infatti, metteva in cattiva luce le donne che ne erano protagoniste, raffigurandole come personaggi estremamente negativi. Al contrario, gli uomini venivano tratteggiati come simboli di saggezza, coraggio e onore. Le linee guida del pensiero di Laura non potrebbero essere più straordinarie e lo sono ancor di più ai nostri occhi, se si pensa che sono frutto dell'ingegno di un uomo del Seicento. L'immensità di Lope

---

<sup>114</sup> McKENDRICK, Melveena (1974), p. 142.

<sup>115</sup> I, p. 1571.

risiede proprio in questo: nel riuscire a immedesimarsi a tal punto nella condizione della donna del suo tempo da carpirne perfettamente i desideri, le esigenze represses e le ingiustizie subite.

Subito dopo, Laura prosegue, riportando il dialogo avuto con l'amica Filida:

Eso –Filida me dijo–,  
Laura, solamente nace  
de ser dueños de la pluma,  
de cualquier acción que hacen.  
Por ellas no hay Roma o Grecia  
ni Troya que no se abraze;  
luego nos dan con Helena  
y con el robo de Paris:  
de todo tienen la culpa;  
y los hombres, inculpables  
son los santos, son los buenos  
y los que todo saben<sup>116</sup>.

Il motivo per cui le donne hanno ricevuto questo trattamento è dovuto al fatto che solamente gli uomini – eccetto in casi sporadici – hanno avuto accesso all'istruzione e alla scrittura, di conseguenza, hanno usufruito di questa esclusività mettendo in cattiva luce le donne, senza che fosse loro concesso diritto di replica. Laura continua:

Concebí tal ansia en mí,  
que propuse, por vengarme,  
de no querer bien a alguno  
ni permitir que me hablen,  
y dándome a los estudios,  
quedar suficiente y hábil,  
para escribir faltas tuyas,  
que algunas en ellos caben;  
que ni ellos son todos buenos,  
ni ellas todas malas salen;  
por lo menos a mi ejemplo,  
escribirán por vengarse<sup>117</sup>.

Resasi conto di una simile ingiustizia, Laura decide di studiare quanto più possibile in modo da acquisire la conoscenza necessaria per rendere agli uomini lo stesso trattamento fino ad allora riservato alle donne e porsi così come «vengadora

---

<sup>116</sup> I, p. 1571-1572.

<sup>117</sup> I, p. 1572.

de las mujeres», in modo da vendicare tutti i soprusi di cui queste sono state vittime. Il lungo discorso di Laura non si limita a denunciare un divario nell'ambito dell'istruzione, bensì include anche argomenti più vasti, che toccano le abitudini di vita della donna e il suo ruolo all'interno della società, così come la sottomissione alla quale è costretta:

Desde el principio del mundo  
se han hecho tiranos grandes  
de nuestro honor y albedrío,  
quitándonos las ciudades,  
la plata, el oro, el dinero,  
el gobierno, sin que baste  
razón, justicia ni ley  
propuesta de nuestra parte;  
ellos estudian y tienen  
en las Universidades  
lauros y grados; en fin,  
estudian todas las artes.  
Pues ¿de qué se queja el hombre  
de que la mujer le engañe?  
Si otra ciencia no le queda,  
en todas las que ella sabe,  
la mujer es imposible  
que adquiera, tenga ni guarde  
hacienda abogando pleitos  
ni curando enfermedades.  
Pues en algo esta mujer,  
si está ociosa, ha de ocuparse<sup>118</sup>.

Rivendica, inoltre, la possibilità di scegliere un'occupazione diversa rispetto a quella a cui era forzosamente relegata: il governo della casa, sostenendo che tutte le attività ad esso correlate non sono sufficienti a soddisfare l'intelletto e la sete di conoscenza:

Dirán que en hacer labor;  
no es preocupación bastante,  
porque el libre entendimiento  
vuela por todas partes,  
y no es el hacer vainillas  
en holandas ni cambrayes  
oscura filosofía;  
ni el almohadilla, lugares  
de Platón, ni de Porfirio;

---

<sup>118</sup> I, p. 1572.

ni son las randas y encajes  
los párrafos de las leyes.  
En fin: para no cansarte,  
yo quiero vengar, si puedo,  
agravios de aquí adelante,  
de mujeres, pues lo soy,  
y que de este nombre me llamen<sup>119</sup>.

I desideri di Laura racchiudono tutto ciò che i moralisti, più o meno velatamente, vietavano nelle loro opere. Tutti i loro timori riguardo alla possibilità che la donna ampliasse il proprio bagaglio culturale, insieme alla minaccia che questa pretendesse di aver voce in capitolo sulle proprie occupazioni, trovano fondamento nelle parole di Laura. Se pensiamo, inoltre, che l'opera, e in particolare la protagonista – come lo stesso Lope ha lasciato intendere nella dedica a una certa Fenisa Camila –, sono plasmate sulle donne, contemporanee dell'autore, che realmente condividevano tutti questi principi, i timori dei moralisti dovevano essere ancor più fondati. È più che legittimo credere che le parole della nostra protagonista dovessero scuotere più di un animo anche, e soprattutto, tra le donne del pubblico. Walde-Moheno sostiene che le parole di Laura potrebbero essere fatte passare come un discorso femminista del nostro tempo, sottolineando la particolarità che questo presenti argomentazioni “antimascoline”; elemento del tutto innovativo in un'epoca in cui sarebbe stato molto più comune trovare – in discorsi di questa tipologia – elogi alle donne, piuttosto che attacchi all'uomo<sup>120</sup>. Inoltre, quello che Lope mette in atto è un processo di virilizzazione della protagonista, che nel suo lungo discorso mostra il proprio interesse verso la cultura e l'insegnamento – attività prettamente maschili per l'epoca – ma non solo, attacca gli uomini con gli stessi mezzi utilizzati nelle loro opere: il vilipendio del sesso opposto, attitudine tipicamente maschile<sup>121</sup>.

La risposta di Arnaldo non tradisce le aspettative alle quali ci ha abituati, la sua indole radicata nella tradizione lo porta a non concepire l'atteggiamento della sorella, nemmeno di fronte a questa esaustiva spiegazione. Continua a non capire

---

<sup>119</sup> I, p. 1572.

<sup>120</sup> WALDE MOHENO, Lillian Von der (2000), *Lo esencial y lo arbitrario, un acercamiento a “La vengadora de las mujeres” de Lope de Vega*, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLVIII, n° 1, enero-junio, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Distrito Federal, México, p. 101.

<sup>121</sup> *Ibidem*.



perché Laura estenda l'odio a tutto il genere maschile, perché si ostini a opporsi a un ordine sociale prestabilito e – a suo modo di vedere – perfettamente funzionante, ritenendolo un grave errore: «y porfiar / contra lo justo no es justo<sup>122</sup>». Cerca, poi, di convincerla, se non a porre fine alla sua sete di vendetta, per lo meno a portarla avanti da sposata:

ARNALDO – [...]  
Que te importa el ser casada,  
Laura, para defender  
el honor de la mujer,  
dirás que estás obligada:  
dirás bien; pero si el nombre  
de hombre infamas, porque asombre  
esa locura en que das,  
por lo menos no dirás  
que fuiste mujer sin hombre<sup>123</sup>.

Laura non si lascia intimidire dalle parole del fratello, anzi, si mostra sempre più decisa a proseguire nel suo progetto:

LAURA – La envidia y las virtudes, abrazarse;  
la verdad, con los tiempos, encubrirse;  
dejar, quien habla mal, de arrepentirse,  
y el poder ofendido de vengarse;  
un pobre que fué rico, de quejarse;  
y un necio liberal de consumirse;  
un alto de caer por preferirse,  
y un bajo, de subir por humillarse.  
Ser cuerdos en el loco los enojos;  
de los que obraron bien, faltar los nombres;  
sin sombra de disgustos los placeres:  
ciegos los celos, y el amor con ojos,  
veré primero que querer los hombres,  
ni dejar de vengar a las mujeres<sup>124</sup>.

È in queste prime battute che si delinea il fulcro dell'intreccio: Arnaldo personifica, oltre che la tradizione, tutti i dubbi e l'incredulità degli altri personaggi davanti all'atteggiamento stravagante di Laura, sola contro tutti. Dubbi in parte condivisi da Lope che, nella dedica a Fenisa Camila – probabilmente una “femminista” del suo tempo –, specifica di aver scritto l'opera con lo scopo di

---

<sup>122</sup> I, p. 1572.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> I, p. 1573.

redimerla dalle sue convinzioni, molto simili a quelle della protagonista. Dello stesso avviso è Fothergill-Payne, che sostiene:

It seems clear that there existed in Spanish society a group of women who would nowadays be called “feminists”, and Lope obviously hoped to reconcile both the feminist and antifeminist camps through the play. [...] With this play, Lope attempted to convince Fenisa, and with her, no doubt, many others like her, to desist from their mad intent of not marrying in that a woman who consciously bans love from her life must have been inconceivable to Lope<sup>125</sup>.

Come abbiamo visto nella sezione riguardante la vita del nostro autore, Lope era ancorato a una concezione dell'amore come regolatore delle relazioni tra i due sessi; tutti – nessuno escluso – erano destinati ad arrendersi a esso. Scegliere di non sposarsi implicava l'andare contro una regola universale, qualcosa del tutto sbagliato agli occhi di Lope, la cui visione del mondo esprime attraverso le parole di Julio, *criado* di Laura:

JULIO – Alguna mujer a quien  
un hombre hubiera ofendido,  
con sólo hacerle marido  
pudiera vengarse bien.  
Pero cierto que si amor  
enlaza dos bien casados,  
que son bienaventurados<sup>126</sup>.

A mano a mano che proseguiremo nell'analisi della protagonista di quest'opera, ci renderemo conto che Lope non si oppone alle idee di Laura in sé, bensì al suo rifiuto categorico del matrimonio e, di conseguenza, dell'amore. Veicolerà, quindi, l'andamento dell'opera in modo che il progetto di Laura presenti delle falle – ad esempio la sua eccessiva intransigenza – e che alla fine, ceda alle leggi naturali accettando il matrimonio.

Tornando alle prime battute di Laura, possiamo notare che questa si mostra irremovibile e decisa a proseguire nel suo piano di vendetta che comprende l'istituzione di una scuola che insegni alle donne a odiare gli uomini, dando così loro gli strumenti per ribellarsi alle costrizioni a cui erano soggette. Uno dei primi

---

<sup>125</sup> FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1991), *Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage* in FOTHERGILL-PAYNE, Louise e Peter, *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*, Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 69-70.

<sup>126</sup> I, p. 1574.

errori che commette la nostra volenterosa – ma eccessivamente presuntuosa – protagonista, è quello di trasmettere i propri insegnamenti come se fossero dogmi, negando alle proprie adepte di esprimere opinioni che possano contraddirla:

LAURA – Quedamos ayer, amigas,  
en que a los hombres les ciega  
lo que llaman hermosura,  
bien de la Naturaleza;  
y como amor es deseo,  
aqueste amor sólo muestran  
por interés propio suyo;  
dan, sirven y hacen finezas.  
Repita Diana agora  
la lección<sup>127</sup>.

Poco dopo si oppone, appunto, al tentativo di Lucela di controbattere a una sua affermazione:

LAURA – Aquí no es bien  
con argumentos, Lucela,  
responder a los maestros.  
LUCELA – Mi señora: quien enseña,  
a los discípulos debe  
satisfacer.  
LAURA – Oye y piensa  
que si quien anda a aprender,  
por ignorancia o soberbia,  
anda a poner objeciones,  
confundirá las escuelas,  
y en su vida sabrá nada<sup>128</sup>.

Più che una lezione, quello che ci presenta Lope è un indottrinamento e, come vedremo più avanti, uno dei punti deboli di Laura sarà proprio la sua eccessiva convinzione. Nel frattempo, Lisardo – che non è altri che Federico di Transilvania travestito –, studiata attentamente la personalità di Laura e intrigato dall'arduità dell'impresa che si è proposto – ovvero la sua conquista –, è deciso a portarla a compimento con lo stesso mezzo di cui si serve la ragazza: l'istruzione. Esilarante è il primo dialogo tra i due, alla fine del primo atto, nel quale vediamo Laura dare una serie di pungenti giudizi sui libri ricevuti in dono da Lisardo:

---

<sup>127</sup> I, p. 1576.

<sup>128</sup> I, p. 1576-1577.

LAURA – ¿Qué escribe?  
 LISARDO – Las excelencias  
 del hombre en prosas y en versos.  
 LAURA – No tratéis más de ese libro;  
 dejadle, que no le quiero.  
 LISARDO – ¿Por qué?  
 LAURA – Por odiar los hombres.  
 LISARDO – ¿Algún agravio os han hecho?  
 LAURA – Leed adelante.  
 LISARDO – Arsindo.  
 LAURA – ¿Qué escribe?  
 LISARDO – Escribe el gobierno  
 del hombre a la imitación  
 de la economía.  
 LAURA – Y luego  
 tratará de las mujeres  
 y de aquel tirano imperio  
 con que las mandan los hombres.  
 Quemadle, que no le quiero.  
 LISARDO – Ebrando.  
 LAURA – ¿Qué trata?  
 LISARDO – Escribe  
 dos amores y dos Venus,  
 una divina, otra humana.  
 LAURA – Bueno, adelante<sup>129</sup>.

Grazie a questo approccio, in linea con le idee di Laura, pian piano Lisardo riuscirà a far breccia nel cuore della ragazza, che già a partire dalla fine del primo atto mostra segni di cedimento. Cedimento destinato a farsi sempre più incalzante nel secondo atto – in cui Lope ci mostrerà tutte le inquietudini di Laura di fronte ai sentimenti contrastanti che sta vivendo –, in particolare quando Diana le confessa di essere innamorata di Lisardo, facendo nascere nella protagonista i primi cenni di gelosia. Lei stessa si accorge di questo cambiamento e si interroga sulle implicazioni che potrà avere sulla sua vendetta:

LAURA – [...]
   
 ¿Cómo podré defender
   
 de las mujeres los nombres,
   
 si de parte de los hombres
   
 amor me quiere poner?
   
 Diligencias puede hacer,
   
 pero no me ha de rendir,
   
 porque si un preso sufrir

---

<sup>129</sup> I, p. 1580.

puede un tormento, y negar,  
yo sabré amar y callar,  
y, a no más poder, morir<sup>130</sup>.

Laura è convinta nel mantenere le proprie posizioni e quindi nel resistere all'impulso che è nato in lei. Cercherà in tutti i modi di nascondere agli altri il cambiamento che sta vivendo – convinta di poterlo controllare –, allo stesso tempo, però, si mostra incapace di trattenere la gelosia per Lisardo, opponendosi al sentimento che Diana prova per lui. Alla fine del secondo atto assistiamo a un dialogo tra Lisardo e Laura, in cui quest'ultima si mostra particolarmente interessata al segretario, tuttavia cerca di mascherarlo facendolo passare per una verifica della fedeltà di questi:

LAURA – No te quiero tan nieve, ni tan puro;  
mas, si de casto amor quieres ejemplo,  
mírame sólo a mí, que ser procuro  
de honesta voluntad heroico templo.  
LISARDO – ¿Qué te mire me mandas? Yo te juro  
que por esos ojos, que jamás contemplo  
otra cosa que a tí.  
LAURA – ¿Mis ojos juras?  
LISARDO – No ha sido error en cosas tan seguras.  
LAURA – ¿En efecto, quedamos concertados  
que has de mirarme a mí?<sup>131</sup>

Il terzo atto si apre quando la prima parte della competizione tra i pretendenti della protagonista – il torneo – è ormai concluso e vinto dalla stessa Laura travestita da cavaliere. La virilizzazione della protagonista si fa ancora più evidente; non solo si è vestita da uomo, ma è riuscita anche a battere tutti i pretendenti in combattimento e così a guadagnarsi la propria mano.

L'incostanza di Laura continua e in un dialogo con Lisardo – sempre più innamorato di lei – la ragazza cerca di convincerlo, o forse di convincere se stessa, di non provare niente nei suoi confronti:

LAURA – Menos ternura, Lisardo.  
¡Flaqueza en tí! ¿Qué es aquesto?  
¿Yo amor? ¿Qué dices? ¿Tan presto?  
Pues ves cuanto mi honor guardo;

---

<sup>130</sup> II, p. 1587.

<sup>131</sup> II, p. 1590.

si sabes que me acobardo,  
no digas que yo he querido  
blasonar de lo que he sido,  
sabiendo cuánto es mejor  
vivir sin tener amor  
que cautivar mi sentido<sup>132</sup>.

La maschera dietro alla quale si nasconde Laura non è destinata a permanere a lungo: verso la fine del terzo atto ammette a se stessa il sentimento che prova e si propone comunque di continuare a vendicare le donne, ma di farlo accanto all'uomo che ama:

LAURA – Ya se acerca, pensamiento,  
sin poderse detener,  
el decir que soy mujer,  
y que sus efectos siento.  
¿Qué pretendo ya, qué intento,  
cuando amor me castigó?  
¡Qué necia pensaba yo  
que sin el hombre pudiera  
vivir de aquesta manera,  
y al mejor tiempo, faltó!  
Perdonen las que son;  
que no es esto hacer ofensa  
a la primera defensa  
que dió mi imaginación.  
Defenderlas es razón,  
yo las quiero defender;  
mas no dejar de querer  
al hombre, que sin el hombre  
aun no está seguro el nombre  
de esto que llaman mujer<sup>133</sup>.

Subito dopo questa emblematica ammissione, Laura uscirà allo scoperto e sposerà Lisardo. La sua confessione racchiude, a mio parere, il pensiero di Lope riguardo alla nostra protagonista: non c'è niente che sia sbagliato in lei e in tutte le donne che hanno i suoi stessi ideali, se non l'assurda convinzione di voler eliminare il genere maschile dalla propria vita e rinunciare al matrimonio. Alcuni critici<sup>134</sup> hanno interpretato il tradizionale epilogo del matrimonio come una

---

<sup>132</sup> III, p. 1595.

<sup>133</sup> III, p. 1597.

<sup>134</sup> “Lope inventa esta figura de mujer y da gusto a su público con ese final tradicional en el que la protagonista se casa y olvida sus reivindicaciones feministas. [...] Lo que Lope parece plantear a

rinneghazione del personaggio di Laura in quanto vendicatrice delle donne e, di conseguenza, anche di tutte le idee da lei esposte, e così potrebbe essere se la protagonista non si proponesse di continuare con la propria vendetta, cosa che invece ribadisce con fermezza.

Ciò che il nostro autore contesta a Laura non è il suo diritto o meno all'istruzione, bensì la sua ostinazione all'odio nei confronti del genere maschile. Come abbiamo visto nella sezione dedicata a Lope e alle donne della sua vita, egli è convinto che uomo e donna non possano prescindere l'uno dall'altro, l'amore è la legge universale che regola i rapporti tra i due sessi e nessuno può vincere contro la Natura. Ecco perché l'*esquividad* di Laura e delle altre donne presenti nelle sue opere non arriva mai a essere affermata fino in fondo: tutte sono costrette ad arrendersi alle leggi dell'Amore. Anche se, almeno nel caso della nostra protagonista, la sua resa non rappresenta una sconfitta, ma tutt'altro: Laura accetta di sposarsi con l'uomo che lei stessa ha scelto, lo fa per amore e ribadisce che continuerà con il suo proposito di vendicare le donne. Mi sento quindi di dissentire con chi ha visto in quest'opera un'opposizione all'istruzione della donna e una sconfitta della protagonista, in quanto la "condanna" da lei subita non è da considerarsi tale. Allo stesso modo essa non cancella il fatto che Lope sia riuscito a portare in scena uno dei personaggi più innovativi e trasgressivi del panorama letterario dell'epoca; il suo lungo discorso iniziale rappresenta un vero e proprio manifesto dei diritti della donna, insieme a un coraggioso atto di denuncia nei confronti dell'ingiusto trattamento a essa riservato, alla società patriarcale e alla concezione secondo cui la donna sarebbe un essere inferiore e, di conseguenza, dovrebbe essere subordinato all'uomo. In conclusione, ho cercato di tratteggiare nel migliore dei modi la figura di Laura, il suo carattere fiero e ribelle, la sua sete di conoscenza e indipendenza, anche se sono sempre più convinta che basti far parlare i versi di Lope per rendere l'idea più di quanto io potrei mai fare.

---

través de este personaje es que los estudios y el matrimonio no pueden ser compatibles". (SÁNCHEZ CRESPO, M. Del Carmen (1996), p. 153).

## 5

### MARCELA

*Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, voll. I e II, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Barcelona, p. 224.



## 5.1 LE DONNE NELLA VITA DI CERVANTES

Così come è stato per Lope de Vega, anche nel caso di Cervantes – mi perdoni il nostro autore per l’azzardato paragone – ritengo opportuno delineare una breve panoramica sul rapporto con le figure femminili della sua vita, per poterne comprendere al meglio le dinamiche e i risvolti a esso correlati. Anche l’universo di Cervantes fu costellato da figure femminili, sebbene in misura diversa rispetto al controverso collega. Infatti, se Lope fu un amante instancabile, non si può dire lo stesso del “manco de Lepanto”, tuttavia, la sua esistenza fu ugualmente segnata dalle donne che la popolarono, la maggior parte delle quali appartenenti alla sua famiglia. Dalla zia paterna, María de Cervantes, alla figlia Isabel, passando per la madre Leonor e le sorelle Andrea e Magdalena, Cervantes nacque e crebbe costantemente circondato da donne dotate di un forte spirito e un’indole coraggiosa.

Seguendo, per quanto possibile, un filo cronologico, la prima donna che dovette lasciare il segno nei Cervantes fu María, sorella di Rodrigo e zia di Miguel. Stando ad alcuni documenti che ne riportano il nome<sup>136</sup>, sappiamo che questa intrattenne una relazione con Martín de Mendoza, figlio di Diego, per il quale lavorava il padre di María. Uno dei suddetti documenti attesta che la ragazza acconsentì a frequentare Martín, tuttavia si tutelò da questa relazione nata fuori dal vincolo del matrimonio e sotto gli occhi di tutti, facendo firmare all’uomo un contratto secondo cui, in caso di rottura, questi le avrebbe dovuto l’ingente somma di 600.000 maravedís. Il legame tra i due non durò per più di due anni – tempo in cui Martín fece regolarmente visita a María nella casa paterna –, ma al momento di rispettare gli obblighi assunti in precedenza, questi si rifiutò di pagare la somma pattuita, adducendo a proprio favore che era stata ampiamente saldata attraverso i regali fatti durante il corso della relazione. María – che all’epoca aveva meno di venticinque anni – non si dette per vinta e, dopo una lunga serie di processi, ottenne l’intero ammontare della cifra stabilita con l’aggiunta di un consistente risarcimento. Il successo della ragazza fu fonte di

---

<sup>136</sup> PEÑA, J. Francisco (2014), *Escenas Cervantinas, Las mujeres en la vida y en la obra de Cervantes*, Comunidad de Madrid, Madrid, p. 5. Da qui, eccetto quando diversamente indicato, sono tratte le informazioni contenute in questo capitolo.

grande sollievo per la famiglia, che non stava certo attraversando un momento di prosperità economica – fattore che, peraltro, accompagnò i Cervantes almeno fino alla morte di Miguel –, ciò permise loro di trasferirsi da Guadalajara ad Alcalá e qui condurre uno stile di vita più agiato.

Il temperamento di María, così come la sua vita non convenzionale per l'epoca, non dovettero passare inosservati ai concittadini e tantomeno alla sua famiglia. Qualche anno più tardi, infatti, anche le sorelle di Miguel – Andrea e Magdalena, eredi della sua tenacia e del suo coraggio – seguirono le orme della zia. La discreta fortuna acquisita grazie a María non durò per molto, costringendo la famiglia a una nuova fase di ristrettezze economiche. Rodrigo de Cervantes, padre di Miguel, si trovò costretto a lavorare come *cirujano*, professione umile che lo portò a viaggiare per lunghi periodi, anche durante il matrimonio con Leonor de Cortinas. Non sappiamo molto di quest'ultima, pare che provenisse da una buona famiglia e che sapesse leggere e scrivere, fatto assolutamente non scontato per l'epoca. Ciò che invece conosciamo con più certezza è il fatto che durante le lunghe assenze del marito – sia per i viaggi di lavoro che per i soggiorni in carcere dovuti a problemi con la giustizia – fu proprio Leonor a trovarsi a capo della famiglia, che contava, oltre a Miguel e alle sorelle Andrea e Magdalena, anche altri due figli: Luisa e Rodrigo. Se c'è un momento in cui la tenacia di Leonor si rese ancor più determinante, soprattutto se paragonata alla più volte constatata passività del marito, fu sicuramente quando Miguel e Rodrigo vennero fatti prigionieri ad Algeri.

La donna non si dette per vinta e iniziò un lungo percorso verso la liberazione dei figli che la vide battersi per ben quattro anni. Dapprima si finse vedova e ottenne di essere ascoltata dal *Consejo de Guerra*, che le concesse il prestito da lei sollecitato per il pagamento del riscatto. La liberazione non andò a buon fine e sfociò in una nuova udienza davanti al *Consejo*, nella quale Leonor ottenne una proroga per la restituzione del prestito. Con il fondamentale aiuto delle figlie, Andrea e Magdalena, riuscì a raccogliere i fondi necessari e liberare in prima istanza Rodrigo e finalmente anche Miguel. Non a caso Peña descrive Leonor come una vera e propria madre coraggio, avanzando l'ipotesi che sia stata proprio lei a educare il figlio, inculcandogli valori fondamentali quali il rispetto per

l'essere umano e l'uguaglianza tra uomo e donna.

Andrea de Cervantes, sorella maggiore di Miguel, ebbe una vita molto vicina a quella della zia materna e un temperamento ben poco distante da quello della madre Leonor. Aveva poco più di vent'anni quando intrattenne – com'era successo proprio alla zia – una relazione clandestina con un tale Nicolás de Ovando, figlio di un ricco magistrato, con il quale ebbe anche una figlia, Constanza. A causa della loro diversa estrazione sociale, il matrimonio tra i due non poté avere luogo e Nicolás risarcì Andrea con una consistente somma, oltre a riconoscere la paternità della piccola Constanza. Da qui la vita di Andrea pare più che mai segnata; ebbe diverse frequentazioni, tra le quali si annoverano quella con Juan Francisco Locadelo e la lunga storia con Alonso Portocarrero, insieme a un matrimonio celebrato in segreto e in età già avanzata con un mercante fiorentino, Santi Ambrosio. Dai primi ricevette discrete somme di denaro per riparare al disonore che le relazioni extraconiugali comportavano. Fu proprio grazie a questi risparmi che riuscì, insieme alla madre e alla sorella, a pagare il riscatto e a liberare Miguel e Rodrigo dalla prigionia ad Algeri. Le vicende riguardanti l'intensa vita di Andrea culminarono con l'ingresso in convento, insieme alle sorelle e alla moglie di Cervantes, Catalina de Salazar, dove passò in serenità gli ultimi anni di un'esistenza a dir poco turbolenta.

Simili furono i trascorsi della sorella minore, Magdalena, che già in tenera età intrattenne una relazione clandestina con Pedro Portocarrero, fratello di Alonso, ma anche in questo caso, come era accaduto proprio per Andrea, la promessa di matrimonio non andò a buon fine. Successivamente il nome della ragazza venne associato a Fernando de Lodeña e Juan Pérez de Alcega, tuttavia nessuna delle relazioni culminò nel matrimonio e a Magdalena, così come aveva fatto Andrea, non restò che guadagnarsi da vivere grazie ai risarcimenti ottenuti per le mancate nozze.

La famiglia di Cervantes sembra essere vittima di un destino già segnato; se le generazioni maschili – il nonno Juan, il padre Rodrigo e lo stesso Miguel – condussero un'esistenza itinerante – passando anche per il carcere –, dettata dalla costante ricerca di migliorare la loro difficile condizione economica, le generazioni femminili non furono più fortunate. La zia paterna, le sorelle, così

come la nipote Constanza e la figlia Isabel, ebbero un percorso vitale costellato da relazioni sfortunate, scandito da promesse infrante e dalle conseguenti lotte per ottenere un risarcimento. Tuttavia, nonostante la vita sopra le righe che condussero, Miguel ebbe sempre un ottimo rapporto con le donne della propria famiglia, e in particolar modo con le sorelle, forse anche in virtù del fatto che fu proprio grazie al loro coraggio e tenacia che riuscì a fare ritorno in Spagna dopo la prigionia:

El ambiente familiar de Cervantes ha estado en la base de la actitud feminista que define algunas de las obras de Cervantes. Es significativo cómo la admiración que Cervantes siente por sus hermanas – y sus hermanas por él – le llevan a defender un tipo de mujer que se acerca a la vida que éstas llevaron<sup>137</sup>.

È innegabile che i trascorsi di figure a lui così vicine dovesse far riflettere Cervantes su quella che era la condizione della donna all'epoca e sulle numerose difficoltà alle quali queste avevano dovuto far fronte a causa degli atteggiamenti scorretti degli uomini incrociati nel loro cammino. Questo trova maggior fondamento se pensiamo che Miguel crebbe in una famiglia prettamente matriarcale; il nonno, Juan de Cervantes, condusse una vita separata da quella di moglie e figli, così come fece il figlio Rodrigo, padre di Miguel, il quale si assentava per lunghi periodi, lasciando a capo della casa e della prole la moglie Leonor. La famiglia di Cervantes è stata caratterizzata da un innegabile protagonismo femminile; le donne con cui crebbe sin da bambino erano forti e capaci, spesso più di quanto non fossero gli uomini:

No admiró Cervantes a los hombres de su familia, pero sí a las mujeres: a su madre, Leonor; a su tía María, a sus hermanas Andrea, Magdalena y Luisa y a su abuela Leonor de Torreblanca. Mujeres levantiscas, decididas, arrolladoras leonas, disparatadas gatas, embrujadoras, atrevidas o insolentes, pero todas inteligentes e insólitas<sup>138</sup>.

Queste donne lasciarono un'impronta indelebile nella vita di Cervantes ed ebbero un forte impatto sulla visione che questi elaborò riguardo al rapporto tra i due sessi:

---

<sup>137</sup> PEÑA, J. Francisco (2014), p. 3.

<sup>138</sup> ARRABAL, Fernando (1996), *Un esclavo llamado Cervantes*, Espasa Calpe, Madrid, p. 101.

Estas mujeres han sido para Cervantes un paradigma de entrega y generosidad. Sus lances amorosos son una forma de ganarse la vida desde la libertad y la independencia. Si el sistema normal de la vida era entregarse completamente a un hombre y convertirse en su esclava, las mujeres de Cervantes suponen un cambio radical de las estructuras machistas de la época. Son unas perfectas conocedoras de las debilidades del hombre y las aprovechan pero, son, sobre todo, mujeres que no están dispuestas a llevar una vida de esclava sin la libertad que su inteligencia, y su cuerpo, les permite<sup>139</sup>.

Visione che si rispecchia perfettamente nella condotta che Cervantes ebbe dopo la separazione dalla moglie Catalina; in uno dei documenti presenti negli *Anales Cervantinos*, infatti, si evince la modernità del nostro autore, che dà piena libertà economica e giuridica alla moglie:

Su esposa, Catalina, puede recibir y cobrar en nombre de su marido cualquier cantidad que le sea debida, y las deudas se darán como canceladas. Puede vender cualquiera de los bienes de los dos, muebles o raíces, “a las personas y por los precios que quisiéredes”.

Miguel se compromete a pagar cualquier deuda que su esposa contraiga, y la pagará “a los tiempos y plazos y en la forma y partes que asentáredes”. Ella puede tomar la decisión que quiera en cualquier pleito o causa que pueda afectar a él o a los dos, y hacer cualquier demanda, requerimiento o venta<sup>140</sup>.

Questa sua apertura mentale, veramente notevole rispetto a quella che prevaleva all'epoca, è visibile nelle numerose opere in cui Cervantes ci mostra personaggi femminili molto simili – o forse veri e propri omaggi – a quelle che sono state le figure di riferimento della sua esistenza:

Mujeres sutiles con talento y finura. Mujeres leídas y “escribidas”, modelos de cervantinas heroínas, tenaces pero nunca tozudas, y con más coraje que todos los varones juntos. Cervantes hizo de ellas arquetipos<sup>141</sup>.

E sono proprio alcune di queste figure che andremo ad analizzare a seguire.

---

<sup>139</sup> PEÑA, J. Francisco (2014), p. 10.

<sup>140</sup> *Apud* PEÑA, J. Francisco (2014), p. 10.

<sup>141</sup> ARRABAL, Fernando (1996), p. 101.

## 5.2 LE DONNE NELL'OPERA DI CERVANTES

Come ben sappiamo Cervantes fu un autore dalla penna mordace e dalla pungente satira, soprattutto nei confronti di una società così ricca di contraddizioni come quella del Secolo d'Oro. Uno degli aspetti che attaccò più volte fu il matrimonio e le sue implicazioni; ciò è visibile, per esempio, ne *El celoso extremeño* – una delle sue famose *Novelas ejemplares* – e in due *entremeses*; *El viejo celoso* ed *El juez de los divorcios*. Nella prima, Cervantes si esprime contro i matrimoni tra vecchi e bambine, infatti “punisce” Filippo, il marito, colpevole di aver rinchiuso per lungo tempo la moglie Leonora per paura che questa potesse tradirlo, facendolo morire di crepacuore quando crede, ovviamente a torto, che questa abbia commesso adulterio. Negli istanti finali Filippo pronuncia un discorso nel quale libera da ogni colpa la moglie e si autoaccusa per aver contratto matrimonio con una donna molto più giovane di lui:

La venganza que pienso tomar de esta afrenta no es ni ha de ser de las que ordinariamente suelen tomarse, pues quiero que, así como yo fui extremado en lo que hice, así sea la venganza que tomaré, tomándola de mí mismo como del más culpado en este delito; que debiera considerar que mal podían estar ni compadecerse en uno los quince años de esta muchacha con los casi ochenta míos<sup>142</sup>.

Sulla stessa lunghezza d'onda si struttura l'*entremés* de *El viejo celoso*; anche in questo caso – come suggerisce il titolo – l'anziano marito è eccessivamente geloso e costringe la moglie Lorenza a vivere segregata nel tentativo di prevenire un possibile adulterio che, a differenza della precedente opera, viene effettivamente consumato. Il marito è così anziano da essere facilmente raggirato e la vicenda si conclude senza alcuna punizione per Lorenza, il che potrebbe essere indice di una certa tolleranza da parte di Cervantes nei confronti delle relazioni extraconiugali, forse proprio in virtù dello stile di vita libertino adottato dalle sorelle.

*El juez de los divorcios* ha come argomento principale le diatribe tra una serie di coniugi che si scontrano davanti a un giudice; una di queste vede come protagonisti la giovanissima Mariana e l'anziano marito. Sebbene nel finale il giudice neghi la richiesta di divorzio della giovane donna, Cervantes la fa

---

<sup>142</sup> *Apud* PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), p. 527.

portavoce di un'aspra critica al matrimonio:

Porque no puedo sufrir sus impertinencias, ni estar contino atenta a curar todas su enfermedades, que son sin número; y no me criaron a mí mis padres para ser hospitalera ni enfermera. Muy buen dote llevé al poder desta espuerta de huesos, que me tiene consumidos los días de la vida; cuando entré en su poder, me relumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una vara de frisa encima. [...] En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento; y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes<sup>143</sup>.

Possiamo vedere che c'è una costante in queste opere, che Profeti individua in un cambio di polarità tra femminile e maschile; processo in cui i personaggi femminili – decisi e combattivi – presentano caratteristiche tipiche dell'uomo, mentre quelli maschili subiscono un processo di femminilizzazione, soprattutto per quanto riguarda l'accentuarsi di sentimenti amorosi quali la gelosia<sup>144</sup>.

Ciò non accade ne *La Gran Sultana*, una delle *Ocho comedias* cervantine e facente parte della trilogia di commedie – insieme a *El trato de Alger* e *Los baños de Argel* – ispirate dalla prigionia ad Algeri, vissuta in prima persona dal nostro autore. Il tema principale di quest'opera – basata su un fatto realmente accaduto – è la religione e l'accettazione delle diversità, argomento scottante e particolarmente attuale.

Già dal titolo possiamo dedurre che l'intreccio si sviluppa intorno a una figura femminile, Catalina, bellissima prigioniera di cui si innamora follemente il Gran Turco, ma che questa rifiuta perché di religione musulmana. La ragazza si oppone con forza al volere del sultano, lo fa con una convinzione e un coraggio tale che questi ne resta incredibilmente affascinato.

Egli non sopporta di essere rifiutato e, davanti all'ostinazione di Catalina, accetta di sposarla senza pretendere che si converta; così facendo sfoggia una visione del mondo estremamente moderna esprimendosi a favore della tolleranza e dell'uguaglianza tra i sessi:

---

<sup>143</sup> CERVANTES, Miguel de (1995), *Ocho comedias y ocho entremeses* in *Obra completa*, vol. III, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, p. 884.

<sup>144</sup> PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), p. 528.

Puedes dar leyes al mundo,  
y guardar la que quisieres:  
no eres mía, tuya eres,  
y a tu valor sin segundo  
se le debe adoración,  
no sólo humano respeto;  
y así, de guardar prometo  
las sombras de tu intención<sup>145</sup>.

Tornando alle *Novelas ejemplares*, una in particolare spicca per l'incredibile protagonismo femminile, si tratta de *La Gitanilla*. La trama ruota attorno alla figura di Preciosa, rapita in fasce da una gitana. Dovunque vada, la ragazza stupisce tutti con la sua grazia e decoro, ma non solo; Preciosa è saggia, astuta e tenace. Ciò è più che mai evidente quando viene data in sposa ad Andrés; egli, pazzamente innamorato della ragazza, pur di sposarla aveva acconsentito alle sue condizioni, che consistevano nel trascorrere due anni nel campo gitano per acquisirne gli usi e costumi. Andrés viene accettato in breve tempo e altrettanto velocemente gli viene concessa la mano della ragazza, provocando le ire di quest'ultima, che così si esprime:

Puesto que estos señores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. Dos años has de vivir en nuestra compañía primero que de la mía goces, porque tú no te arrepientas por ligero, ni yo quede engañada por presurosa. Condiciones rompen leyes; las que te he puesto sabes: si las quisieres guardar, podrá ser que sea tuya y tú seas mío; y donde no, aún no es muerta la mula, tus vestidos están enteros, y de tus dineros no te falta un ardite; la ausencia que has hecho no ha sido aún de un día; que de lo que dél falta te puedes servir y dar lugar que consideres lo que más te conviene. Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. Si te quedas, te estimaré en mucho; si te vuelves, no te tendré en menos; porque, a mi parecer, los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que encuentran con la razón o con el desengaño; y no querría yo que fueses tú para conmigo como es el cazador, que, en alcanzando la liebre que sigue, la coge y la deja por correr tras otra que le huye<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> *Apud* PEÑA, J. Francisco (2014), p. 16.

<sup>146</sup> CERVANTES, Miguel de (1949), *Novelas ejemplares*, introduzione e note di Camillo Guerrieri-Crocetti, S. Lattes & C. Editori, Torino, pp. 49-50. Il corsivo è mio.



Con questo discorso, Cervantes fa di Preciosa un emblema della difesa della libertà femminile, le sue toccanti parole sono un carico di tenacia e di coraggio; lei è decisa a ribadire con fermezza la sua indipendenza e niente potrà smuoverla da queste convinzioni.

Come vediamo, Cervantes si esprime su più aspetti della società seicentesca: il tema del matrimonio, il divorzio, la libertà femminile, la diversità di credo e la tolleranza. Se c'è un elemento che accomuna tutte queste tematiche è il fatto che a esserne portavoce sono sempre personaggi femminili: impavide e audaci, le donne in questione mostrano di possedere quel concentrato di qualità che difficilmente poteva trovarsi nelle altre opere dell'epoca.

Tuttavia, non serve allontanarsi troppo nella ricerca di personaggi femminili intraprendenti nell'opera di Cervantes, è sufficiente rimanere all'interno del capolavoro universale del nostro autore, il *Don Quijote*, per incontrare la figura attorno alla quale ruota questo capitolo, Marcela. Insieme a quest'ultima, Dorotea è il personaggio femminile di maggior spessore all'interno del capolavoro di Cervantes, e ci viene presentata nel primo volume del romanzo, quando Don Quijote si trova nella Sierra Morena. Dorotea è protagonista – insieme a Fernando, Luscinda e Cardenio – di un intricato intreccio amoroso che si risolve proprio grazie alla tenacia della ragazza, ma vediamo più nel dettaglio la sua storia. Dorotea, proveniente da una famiglia di contadini benestanti, conosce Fernando, uomo di nobili origini che la inganna con promesse di matrimonio e si approfitta di lei per poi abbandonarla.

La ragazza non si arrende alla triste sorte che le spetta in quanto disonorata, infatti si traveste da uomo e va in cerca di Fernando per esigere da questi il compimento della parola datale. In tutto ciò, il cammino di Dorotea si incrocia con quello di Don Quijote e la vede vestire i panni della Principessa Micomicona con lo scopo di aiutare il cavaliere a uscire dalla Sierra e liberarlo dalla penitenza che si era autoimposto. Questo espediente le permette di dare sfoggio delle proprie conoscenze, mostrandosi particolarmente istruita in materia di letteratura cavalleresca, argomento ritenuto tabù per le donne dell'epoca.

A seguito dell'incontro tra Dorotea e Cardenio, veniamo inoltre a conoscenza del fatto che Fernando ha preferito contrarre matrimonio con Luscinda, già

promessa sposa di Cardenio. L'intreccio amoroso si risolve all'interno della *venta*, che per una casualità vede riunirsi i quattro innamorati. L'impavida Dorotea, incontrato Fernando, gli si rivolge con parole dure, consapevole della propria ragione:

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya. Soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que, a las voces de tus importunidades, y al parecer, justos y amorosos sentimientos, abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad, dádiva de ti tan mal agradecida, cual lo muestra bien claro haber sido forzoso hallarme en el lugar donde me hallas, y verte yo a ti de la manera que te veo. Pero, con todo esto, no querría que cayese en tu imaginación pensar que he venido aquí con pasos de mi deshonor, habiéndome traído sólo los del dolor y sentimiento de verme de ti olvidada. Tú quisiste que yo fuera tuya, y quisístelo de manera que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío<sup>147</sup>.

Continua, poi, con un toccante discorso a difesa della donna e dell'uguaglianza sociale, rivendicando una nobiltà d'animo che niente ha da invidiare alla millantata nobiltà di lignaggio – ma decisamente non di spirito – di Fernando:

[...] Y si te parece que has de aniquilar tu sangre por mezclarla con la mía, considera que pocas o ninguna nobleza hay en el mundo que no haya corrido por este camino, y que la que se toma de las mujeres no es la que hace al caso en las ilustres decendencias; cuanto más, que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a tí te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes. En fin, señor, lo que últimamente te digo es que, quieras o no quieras, yo soy tu esposa; testigos son tus palabras, que no han ni deben ser mentirosas, si ya es que te precias de aquello por que me desprecias; testigo será la firma que hiciste, y testigo el cielo, a quien tú llamaste por testigo de lo que me prometías. Y cuando todo esto falte, tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos<sup>148</sup>.

Di simile spunto sono le parole che la stessa Dorotea aveva pronunciato qualche capitolo prima, riportando un dialogo avuto proprio con Fernando prima

---

<sup>147</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 501.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 502.

che questi la abbandonasse:

Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshorrar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero<sup>149</sup>.

Dorotea, donna umile e contadina, ci dà prova di incredibile dignità, arrivando a posizionarsi sullo stesso livello di un uomo, Fernando, nobile cavaliere. Ciò diventa ancora più sorprendente se pensiamo che la società del Secolo d'Oro fondava la propria struttura precisamente su gerarchie ben definite, e che queste non contemplavano solamente la classe sociale di appartenenza, ma anche il genere dell'individuo; a parità di estrazione sociale, la donna era sempre ritenuta un gradino inferiore all'uomo.

Tra i diversi personaggi femminili degni di nota all'interno del *Quijote*, c'è sicuramente Zoraida, protagonista della storia del *cautivo*, la cui vicenda ha chiari rimandi alla prigionia ad Algeri vissuta in prima persona dallo stesso Cervantes. Grazie al racconto del *cautivo*, veniamo a conoscenza della storia della ragazza, dal sangue arabo ma di fede cristiana, acquisita grazie agli insegnamenti di una prigioniera, schiava del ricco padre. Il desiderio più grande di Zoraida era viaggiare fino in Spagna e convertirsi alla religione cristiana – il tutto all'insaputa del padre –, così entra in contatto con il *cautivo* e gli chiede aiuto, allo stesso tempo gli fornisce la somma necessaria per poter pagare il proprio riscatto e ottenere una barca per intraprendere il lungo viaggio; a impresa compiuta Zoraida lo avrebbe ricompensato diventando sua moglie.

Come previsto, il piano va in porto e la ragazza può inseguire il proprio sogno, senza però risparmiarci lo straziante addio tra lei e il padre, che nel frattempo aveva scoperto tutto e raggiunto la figlia al porto. Il coraggio di prendere in mano la propria vita e darle una svolta accomuna Zoraida a un'altra figura, la cui apparizione, seppur fugace, è degna di nota.

Il personaggio a cui mi riferisco è la figlia di don Diego de la Llana, della cui storia veniamo a conoscenza nella seconda parte del romanzo, quando Sancho è alle prese con il governo dell'isola Barataria. Ancora una volta, sebbene in questo

---

<sup>149</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 396.

caso si tratti di un breve accenno, Cervantes fa luce sul problema della libertà dell'individuo. Ad esserne privata è la figlia di don Diego, il quale, dopo la morte della moglie decide di rinchiudere la bellissima figlia per timore che possa succederle qualcosa. Per dieci lunghi anni la ragazza cresce all'oscuro del mondo che la circonda, senza entrare in contatto con altri che non siano il padre e il fratello; un'esistenza sicura, ma che certamente poco merita di essere vissuta. Anche in questo caso la ragazza, travestita da uomo, sceglie la fuga – stavolta con la complicità del fratello – e lo fa con il solo scopo di vedere, almeno per una notte, il mondo che per il resto dei giorni le viene negato.

Come possiamo vedere, c'è una costante che accomuna i nostri personaggi, ed è il fatto che sono sempre le donne a prendere l'iniziativa. Caparbie e coraggiose, esse prendono in mano le redini della propria vita, spesso opponendosi a uomini che non condividono affatto la loro audacia e lo fanno senza timore delle conseguenze nelle quali potrebbero incorrere.

La donna di Cervantes non è – come in molti altri autori – una mera appendice dell'uomo, bensì un essere umano a tutti gli effetti, con uno spessore psicologico che il nostro autore non si stanca mai di tratteggiare. Spesso viene posta davanti a una serie di difficoltà che, nella maggior parte dei casi, sono scaturite proprio da personaggi maschili, ma che sono sempre in grado di superare con successo. Ve ne sono di buone e di cattive, hanno i propri sogni, desideri e paure, sono risolutive e pratiche, spesso più di quanto non siano i loro corrispettivi maschili, e ciò non può che essere un chiaro segno dell'eredità lasciata dalle incredibili donne della famiglia Cervantes.

### 5.3 LA NOVELLA DI GRISÓSTOMO E MARCELA

La novella intercalata di Grisóstomo e Marcela si situa nella prima parte del romanzo, poco prima dell'arrivo in Sierra Morena di Don Quijote e Sancho. La vicenda, di chiari rimandi pastorali, ha inizio quando i due sono a colloquio con dei caprai e vengono informati della scomparsa di un giovane, morto a causa dell'amore non corrisposto per una bellissima pastora. La curiosità di Don Quijote lo porta a chiedere informazioni più precise su quella che, potenzialmente, potrebbe rivelarsi un'interessante avventura, così i caprai lo rendono partecipe di quanto accaduto. I protagonisti della triste vicenda sono Grisóstomo e Marcela: il primo viene descritto come un giovane di bell'aspetto, proveniente da una famiglia benestante e studioso di astronomia; Marcela, anch'essa di famiglia benestante, cresce orfana a seguito della morte di parto della madre e della conseguente scomparsa del padre per il troppo dolore causato dalla perdita dell'amata moglie.

La ragazza, unica erede di una cospicua fortuna, venne cresciuta da uno zio sacerdote, diventando sempre più bella e discreta, tanto da suscitare l'ammirazione di molti che non stentarono a chiederla in sposa. Lo zio di Marcela, uomo dal cuore buono e sensibile, non volle intromettersi nelle decisioni della nipote, preferendo che fosse quest'ultima a scegliere liberamente l'uomo con cui condividere la propria vita, senza costrizioni legate a interessi economici. Tuttavia, con il passare del tempo, Marcela non mostrava preferenze alcune e tantomeno segni di volersi sposare, fino a che un giorno, decise di vestire i panni da pastora e raggiungere le proprie coetanee in campagna. Furono molti gli uomini che si innamorarono a prima vista di lei, tra questi anche lo sfortunato Grisóstomo. Marcela, tra lo stupore di tutti, decise di abbandonare la realtà cittadina in favore di una vita ritirata nei campi, mostrandosi sempre gentile e cortese con i suoi ammiratori senza però dare loro false speranze. Questo suo atteggiamento non fu compreso né gradito dai concittadini, che per questo motivo la ritennero un'ingrata. Lo sdegno crebbe maggiormente alla morte di Grisóstomo, il quale, non riuscendo a starle lontano, aveva seguito le orme di Marcela e vestito i panni di pastore, senza mai ricevere alcun favore da quest'ultima. La morte del giovane provocò la rabbia dell'intera popolazione nei confronti della ragazza,

ritenuta l'unica colpevole della triste vicenda; responsabilità che, alla fine del racconto dei caprai, scopriamo essere condivisa anche da questi ultimi, che promettono a Don Quijote di arricchire la storia di ulteriori dettagli l'indomani al funerale di Grisóstomo.

Nel tragitto verso il luogo della sepoltura – lo stesso in cui il giovane aveva visto per la prima volta Marcela – Don Quijote e i caprai incontrano altre persone dirette al funerale. Tra queste spicca la figura di Vivaldo, che insieme ad Ambrosio – migliore amico di Grisóstomo – si rivela essere uno dei sostenitori più accaniti della colpevolezza di Marcela.

Il climax della vicenda arriva proprio nel finale, quando si stanno celebrando le esequie del giovane e vengono letti alcuni dei suoi scritti più toccanti, tra cui la famosa *Canción desesperada*, ricca di dolore e accuse nei confronti della ragazza. È proprio allora che Marcela, tra lo stupore di tutti i presenti, fa la sua apparizione provocando l'ira di Ambrosio che l'accusa di non aver mai mostrato interesse nei confronti dell'amico se non nel momento del suo ultimo saluto. Tuttavia, l'arrivo di Marcela ha un altro scopo: la ragazza intende difendersi dalle tremende accuse di omicidio che pesano su di lei e lo fa pronunciando uno dei discorsi più toccanti e sinceri sulla difesa della libertà dell'individuo, tema assai caro a Cervantes. Le sue parole e la sua bellezza sconvolgono a tal punto i presenti che questi si apprestano a seguirla nei campi, iniziativa alla quale Don Quijote si oppone fermamente. Solamente quest'ultimo – e di riflesso anche il nostro Cervantes – prenderà le difese di Marcela, ammirandone il coraggio e proponendosi di offrirle i propri servigi, senza però riuscire a trovarla.

## 5.4 MARCELA

È a dir poco improbabile non simpatizzare con Marcela dopo aver letto le intense righe del suo intramontabile monologo, ancor di più se si riflette su quanto potenzialmente sia vicino a noi il suo pensiero. Si dice che la grandezza di un autore si determini da quanto gli scritti che lascia rimangano attuali, indipendentemente dal momento storico nel quale questi vengono consultati. Sebbene non spetti certamente a me constatare l'immortalità di Cervantes né tantomeno la sua grandezza universale, mi è impossibile non ribadire l'importanza e l'ineludibile modernità. Sin dalla prima lettura del *Don Quijote*, rimasi talmente affascinata dalla figura di Marcela da propormi di dedicarle un'analisi più approfondita ed è così che attorno a lei è nato lo spunto per realizzare questo studio. Ma cosa rende Marcela più interessante o degna di attenzione rispetto alle innumerevoli figure femminili che popolano le opere del Secolo d'Oro? A mio avviso, ciò che la contraddistingue è senz'altro il connubio di qualità che la caratterizzano; se finora i personaggi analizzati possedevano l'indipendenza o l'istruzione, così come la libertà e il coraggio di perseguire i propri scopi fino in fondo, Marcela ha la peculiarità di racchiudere in sé tutte queste proprietà, che l'accompagnano dall'inizio alla fine del suo breve ma intenso percorso.

Nei tre capitoli che Cervantes dedica alla novella di Grisóstomo e Marcela, questa ci appare solamente nel finale dell'ultimo, tuttavia, è impossibile non percepirne la presenza anche nelle restanti scene. Marcela fa la sua prima apparizione – seppur in forma indiretta – attraverso le parole di uno dei caprai, giunto per informare il resto del gruppo della morte di Grisóstomo. Sin dalle prime battute è evidente quale sia la concezione che questi uomini hanno di Marcela, che viene definita «endiablada moza<sup>150</sup>» e ritenuta responsabile della morte del giovane. Successivamente, a dirci qualcosa in più riguardo alla ragazza è Pedro, a cui spetta il compito di mettere al corrente Don Quijote della triste vicenda. È grazie a lui che scopriamo la difficile infanzia di Marcela; orfana e cresciuta da uno zio sacerdote, diventa, come detto, sempre più bella e non passa inosservata agli uomini delle zone limitrofe e non, anche grazie alla sua cospicua

---

<sup>150</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 201.

eredità:

Guardábala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento; pero, con todo esto, la fama de su mucha hermosura se extendió de manera que así por ella como por sus muchas riquezas, no solamente de los de nuestro pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda, y de los mejores dellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer<sup>151</sup>.

Lo zio, uomo all'avanguardia, non vuole imporsi sulle decisioni della nipote, e quando questa, sostenendo di non essere pronta a sopportare la «carga<sup>152</sup>» del matrimonio, esprime la volontà di rimandare a un momento successivo la scelta del marito, egli accetta di buon grado. Con il passare del tempo e nonostante le pressioni dell'uomo, Marcela non dà segni di cedimento, anzi, decide di abbandonare le vesti cittadine in favore di quelle da pastora. Uscire allo scoperto in tutta la sua bellezza non fa altro che portarle nuovi ammiratori, i quali, accecati dal suo fascino e probabilmente anche dalla ricchezza, ne adottano lo stile di vita. La decisione di Marcela di allontanarsi dalla città in favore di un'esistenza più serena a contatto con la natura si rivela essere definitiva e non può che sorprendere il lettore, se si pensa che le uniche strade che la donna del Secolo d'Oro era autorizzata a percorrere erano quella del matrimonio o quella del convento. È altrettanto chiaro che una tale presa di posizione dovesse creare del malcontento: non si trattava solamente di sovvertire l'ordine sociale, ma anche di scegliere di vivere libera da qualsiasi controllo e imposizione da parte di un'autorità maschile. Le conseguenze di tale azione non tardano ad arrivare; la placida campagna in cui la ragazza sperava di trovare la pace si popola di uomini a caccia della stessa preda, che per la sua rarità, si rivela ancora più ambita. Continuando il proprio racconto e, malgrado la poca simpatia che prova per Marcela, Pedro afferma che, a dispetto dello stile di vita libertino che la ragazza ha scelto di seguire, niente si può dire riguardo alla sua serietà e virtù:

Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato; antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por

---

<sup>151</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 204.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 205.



su honra, que de cuantos los sirven y solicitan ninguno se ha alabado, ni con verdad se podría alabar, que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo<sup>153</sup>.

Il cammino che separa gli innamorati da Marcela si rivela sempre più impervio, quest'ultima non nega loro un breve scambio di parole ma senza mai dare adito a false speranze:

Que, puesto que no huye ni se esquiva de la compañía y conversación de los pastores, y los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su intención cualquiera de ellos, aunque sea tan justa y santa como la del matrimonio, los arroja de sí como un trahuco. Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia; porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse, y así, no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan<sup>154</sup>.

La reazione degli uomini è la stessa; disperazione e rabbia che scaturiscono da un comportamento di Marcela che ritengono inconcepibile, la sua ostinazione a non volersi sposare – meta ritenuta «justa y santa<sup>155</sup>» – è del tutto inaccettabile. Tra i pretendenti nasce una sorta di malsana competizione che, come fa notare lo stesso Pedro, ha l'obiettivo di domare e godere di una preda tanto rara quanto ambita:

Y déste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos estamos esperando en qué ha de parar su altivez y quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada<sup>156</sup>.

Al termine del racconto di Pedro cala la notte e l'indomani il gruppo si incammina per assistere alle esequie di Grisóstomo; lungo il tragitto incontra altri uomini pronti a dare l'ultimo saluto al ragazzo e inevitabilmente la loro attenzione torna su Marcela, stavolta definita «pastora homicida<sup>157</sup>».

Giunti sul luogo della sepoltura, l'attenzione è tutta rivolta al fedele amico di

---

<sup>153</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, p. 205.

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 205-206.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 208.

Grisóstomo, Ambrosio, il quale si rivela uno dei più accaniti sostenitori della colpevolezza della ragazza. Spetta a lui continuare il triste racconto di questo amore non corrisposto, ed è proprio attraverso le sue parole che vengono scagliate contro Marcela le accuse più pesanti e i giudizi più aspri, descrivendola addirittura come «enemiga mortal del linaje humano<sup>158</sup>». Non solo; ai suoi occhi la ragazza è paragonabile a una bestia, al freddo marmo, all'ingratitude più crudele, mentre Grisóstomo è «primero en todo lo que es ser bueno<sup>159</sup>» e colpevole solo di aver reso Marcela oggetto del suo amore:

Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desedeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida, a la cual dio fin una pastora a quien él procuraba eternizar para que viviera en la memoria de las gentes, cual lo pudieran mostrar bien esos papeles que estáis mirando, si él no me hubiera mandado que los entregara al fuego en habiendo entregado su cuerpo a la tierra<sup>160</sup>.

Su richiesta di Vivaldo, Ambrosio permette che uno degli scritti di Grisóstomo venga letto ai presenti; si tratta della già citata *Canción desesperada*, dalla quale traspare il dolore e la feroce rabbia del ragazzo nei suoi ultimi istanti di vita, che trascorre «celoso, ausente, desdenado y cierto de las sospechas que me tienen muerto<sup>161</sup>»; gelosia e sospetti che Ambrosio è costretto a ritenere infondati, affrettandosi a giustificare le parole dell'amico, sostiene che sono frutto del dolore per l'amore non corrisposto. Ciò che traspare dalla lettura della canzone e dal successivo intervento di Ambrosio è che Grisóstomo si sia nutrito di speranze mai concesse da Marcela e avvelenato da torti mai subiti. Sebbene finora non siano state spese parole positive nei confronti della ragazza, sappiamo che niente può essere detto contro la sua onestà e a mio avviso questo è un chiaro segnale che confuta qualsiasi colpevolezza da parte di Marcela: Grisóstomo è causa del proprio male e unico responsabile della propria morte.

Come detto in precedenza, l'apparizione di Marcela è lasciata agli ultimi istanti della scena descritta, eppure la sua presenza è percepibile in ogni momento

---

<sup>158</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 215.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 220.

poiché è costantemente oggetto di discussione; ci viene presentata e descritta negativamente da altri personaggi, tutti accomunati da un dettaglio non indifferente: l'essere uomini. Fino a questo momento, ogni giudizio nei confronti della ragazza così come qualsiasi accusa, sono pronunciati da personaggi maschili, è loro l'unico punto di vista che ci viene esposto al riguardo. Ciò non dovrebbe destare alcun sospetto, soprattutto se pensiamo che la vicenda in questione è un chiaro rimando al romanzo pastorale, in cui la donna aveva poco – se non alcuno – spazio per esprimersi. Un ulteriore elemento su cui è importante porre l'accento è il fatto che Pedro, Ambrosio e lo stesso Grisóstomo si sono dilungati nel sostenere i rifiuti di Marcela, a loro avviso crudeli e insensibili, ma non hanno mai riflettuto né tantomeno condannato l'eccessiva insistenza dei numerosi pretendenti della ragazza, di cui Grisóstomo è solo un esempio<sup>162</sup>. Per loro è la stessa Marcela a dover essere ritenuta responsabile dello spostamento in massa degli uomini verso la campagna, al quale poi si aggiunge anche la serie di “insensati” rifiuti che ne è seguita, il tutto perché colpevole di una bellezza fuori misura e unica proprietaria di un'allettante eredità.

Al termine della lettura della canzone di Grisóstomo, tra lo stupore di tutti, arriva Marcela, subito accolta dall'attacco di Ambrosio, che la definisce «fiero basilisco destas montañas<sup>163</sup>», reputando che la sua presenza sia riconducibile alla volontà di infierire sul cadavere dell'amico; quando però quest'ultima finalmente prende la parola, chiarisce ogni possibile dubbio:

– No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho – respondió Marcela –, sino a volver por mí misma y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y, así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos<sup>164</sup>.

Sia la sua posizione – parla dall'alto di una cima e quindi sopraelevata rispetto al resto del gruppo – che la sua esortazione ad essere ascoltata, così come l'immediata affermazione della propria innocenza, danno conferma – se mai ce ne

<sup>162</sup> EL SAFFAR, Ruth (1993), *In Marcela's case*, in EL SAFFAR, Ruth – DE ARMAS WILSON, Diana (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell UP, Ithaca, p. 158.

<sup>163</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 223.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

fosse stato bisogno – del fatto che oltre all'incredibile bellezza e ricchezza, Marcela possiede una forza d'animo non indifferente. Sola contro tutti, dimostrerà che c'è ben altro dietro all'immagine idealizzata della giovane e bella pastora; ad esempio uno spiccato carisma e una grande intelligenza, ricevuta, così come la bellezza, come dono della natura:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama<sup>165</sup>.

Marcela reclama il diritto di scegliere per se stessa e sottolinea quanto sia sbagliato credere che ciò che amiamo debba necessariamente ricambiare lo stesso amore:

Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedirla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca<sup>166</sup>.

L'amore non si può controllare né può essere forzato, deve nascere spontaneamente; allo stesso modo, la ragazza sottolinea quanto sarebbe ingiusto, nel caso la natura non l'avesse dotata di un così bell'aspetto, pretendere l'amore altrui. Ed è proprio così che si atteggiavano gli spasimanti di Marcela – Grisóstomo in primis – sentendosi in diritto di esigere l'amore della ragazza e, una volta rifiutati, accusarla di ingratitudine. Nessuno di loro aveva mai preso in considerazione la volontà della stessa Marcela, come se nemmeno la destinataria

---

<sup>165</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 223.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 224.

della loro attenzione avesse il diritto di esprimersi al riguardo. Questa visione trova particolare fondamento se inserita all'interno del contesto sociale del Secolo d'Oro; alla donna veniva insegnato a obbedire – prima al padre e poi al marito – e a tacere per non contraddire l'autorità, inoltre il suo destino era scelto dai genitori – più verosimilmente dal padre – sin dalla più tenera età, e questo contemplava solo due opzioni: matrimonio o convento. La donna non aveva alcuna voce in capitolo, la sua considerazione variava poco da quella di un mero oggetto di proprietà dell'uomo e Marcela sembra esserne tristemente al corrente, ma a tutto ciò si oppone, pronunciando quello che è divenuto un emblema della difesa della libertà:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos:  
los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos  
arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis  
pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta  
lejos<sup>167</sup>.

Prima di difendere la libertà della donna, Cervantes, tramite Marcela, compone un vero e proprio inno alla libertà dell'individuo: ogni essere umano, di qualsiasi sesso, etnia o religione, nasce libero e di conseguenza deve essere libero di scegliere cosa fare della propria vita. Ancora una volta e più che mai in questo passo – senza tralasciare i forti rimandi presenti nel racconto del *cautivo* – Cervantes parla di sé attraverso i suoi personaggi, trasmettendo loro i suoi pensieri e desideri, primo su tutti l'aspra condanna alla privazione di un diritto inalienabile quale la libertà – affronto che tristemente subì in prima persona – e che vediamo anche ribadire da Don Quijote nella seconda parte del romanzo, quando, rivolto a Sancho, si esprime in questi termini:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los  
hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros  
que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la  
honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el  
cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres<sup>168</sup>.

Marcela non solo rivendica lo stesso diritto, ma eludendo il controllo dello zio e scegliendo una vita ritirata nei campi, lo mette in pratica a tutti gli effetti,

---

<sup>167</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 224.

<sup>168</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, vol. II, p. 505.

decidendo proprio di «aventurar la vida» in nome dei propri valori e princìpi.

Paragona poi la propria bellezza al fuoco e alla spada; entrambi non sono pericolosi di per sé, ma solamente se qualche ostinato vi si avvicina.

Più avanti continua ribadendo la propria innocenza e attribuendo ogni possibile responsabilità allo stesso Grisóstomo, colpevole di aver immaginato gesti e intenzioni mai realmente pervenuti da parte di Marcela:

A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura [...] Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito<sup>169</sup>.

Marcela è sola contro tutto e tutti, ma è sufficientemente forte da provvedere a se stessa e così difendere il proprio onore. Non sostiene di essere contraria all'amore, anzi, afferma che il destino non le ha ancora permesso di innamorarsi, ma non per questo deve essere costretta ad amare:

El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase de aquí adelante que si alguno por mí muere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere a ninguno debe dar celos, que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes. El que me llama fiera y basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que

---

<sup>169</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, pp. 224-225.

quiere que la tenga con los hombres?<sup>170</sup>.

Pone nuovamente l'accento sulla propria trasparenza: non ha mai illuso nessuno dei suoi pretendenti e non accetta l'idea secondo cui debba necessariamente arrendersi a un uomo che non ama e, infine, conclude il suo monologo con queste parole:

Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera<sup>171</sup>.

Negli istanti finali del suo discorso, Marcela sottolinea un dato importante: la sua ricchezza; fattore non indifferente, in quanto la scelta che ha compiuto, azzardata e criticata, probabilmente è stata resa possibile anche grazie al fatto che era economicamente indipendente, oltre a non avere altri legami familiari se non quelli con lo zio sacerdote. Ciò le permette di non dover dipendere da nessuno e conseguentemente di poter vivere secondo le proprie esigenze e desideri, che comprendono la cura del proprio gregge e le chiacchiere con le altre ragazze, compagne di vita contadina. Gli uomini sono totalmente esclusi dai suoi interessi e bisogni, ciò fa di lei la rappresentazione perfetta di quella che McKendrick ha definito la figura dell'*esquiva*<sup>172</sup>, già affrontata in precedenza. A differenza di personaggi come quello di Lucrecia e Laura, che potrebbero esservi associate solamente per alcuni tratti, Marcela è l'*esquiva* per eccellenza. Se nel teatro il rifiuto degli uomini non era destinato a concretizzarsi, il romanzo – e nel nostro caso il fatto che Cervantes lo presenti come scritto da Cide Hamete, espediente che sotto certi aspetti gli permette di deresponsabilizzarsi – offre maggiore libertà quando si tratta di andare contro situazioni e topoi più tradizionali.

---

<sup>170</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 225.

<sup>171</sup> *Ibidem*, pp. 225-226.

<sup>172</sup> McKENDRICK, Melveena (1974). Un altro personaggio simile a Marcela in quanto alla scelta di escludere gli uomini dalla propria vita è Tisbea, la pescatrice de *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, che nel suo noto monologo si vanta della propria indipendenza rispetto al genere maschile. Ciononostante, la ragazza non potrà far altro che cedere alla nota abilità di Don Juan nell'arte della conquista e dell'inganno.

Marcela non cambia nel corso del racconto, anzi, nel finale ribadisce una volta per tutte la sua volontà di vivere in solitudine. Questo, insieme agli altri tratti decisamente sovversivi della protagonista, sono stati oggetto di un'accesa diatriba tra i numerosi critici che si sono espressi sull'argomento. El Saffar ha fatto notare un interessante particolare che contraddistingue tutti coloro che hanno fornito giudizi negativi nei confronti di Marcela, cioè la loro appartenenza al genere maschile. Andando più nel dettaglio, c'è chi – per aver parlato in propria difesa dopo aver causato la morte di Grisóstomo e per aver rifiutato qualsiasi contatto con il sesso maschile – ha definito la nostra protagonista insensibile e addirittura satanica<sup>173</sup>. Altri ancora attribuiscono a Marcela la totale colpevolezza per la morte del ragazzo, sostenendo che essa sia uno strumento del demone dell'amore e che abbia avvelenato l'anima di Grisóstomo; mentre c'è chi vede un elemento di pazzia nella scelta di Marcela di allontanarsi dalla civiltà<sup>174</sup>.

Sul versante opposto, si situano i critici donna, particolarmente solidali con la nostra protagonista: Ann Wiltout, per esempio, assolve Marcela da ogni colpa per la morte di Grisóstomo, Mary Mackey loda la retorica del suo discorso in favore della libertà, mentre Adrienne Munich vede nella figura della ragazza una possibile scappatoia da un sistema disegnato per relegare le donne al silenzio e, infine, Yvonne Jehensen sottolinea la trasformazione di Marcela da oggetto dell'immaginario maschile a soggetto assoluto<sup>175</sup>.

Una figura come quella di Marcela non poteva che creare grandi controversie, ma se c'è un elemento che può essere condiviso da tutti, questo è certamente la constatazione di quanto sia un personaggio unico e irripetibile nel panorama letterario universale. La ragazza mostra un coraggio senza precedenti nell'attaccare l'ordine sociale prestabilito, opponendosi al sistema patriarcale, che rappresentava l'ideologia predominante all'epoca.

A questo proposito, Peña vede nell'atteggiamento di Marcela un parallelismo con la vita condotta dalle sorelle di Cervantes:

Pero la actitud de Marcela coincide notablemente con la de Andrea y

---

<sup>173</sup> Si fa riferimento, rispettivamente, a Micheal McGaha e Cesáreo Bandera, *apud* EL SAFFAR, Ruth (1993), p. 159.

<sup>174</sup> Rispettivamente Javier Herrero e Harry Sieber, *ibidem*.

<sup>175</sup> *Apud* EL SAFFAR, Ruth (1993), p. 158.



Magdalena. Cervantes ha vivido la libertad de sus hermanas como algo notable y digno. El matrimonio no ha sido visto como una liberación para la mujer sino como una esclavitud, por eso no es extraño que sea capaz de dibujar a estos excelsos personajes como Marcela a la que el propio don Quijote defenderá con ahínco<sup>176</sup>.

L'attacco di Marcela alla società del Secolo d'Oro è strutturato su più fronti, partendo proprio dalla rinuncia a prendere marito – la cui scelta le era stata gentilmente concessa dallo zio – per poi sovvertire il controllo di quest'ultimo e abbandonare le comodità cittadine per una vita nei campi. Successivamente rifiuta l'amore di coloro che non ama e quando viene accusata ha l'audacia di presentarsi davanti a una schiera di uomini che ne sostengono la colpevolezza per difendersi a gran voce. Pronuncia uno dei monologhi più celebri della letteratura dell'epoca – la cui efficacia non lascia alcuna possibilità di replica agli interlocutori –, al termine del quale si rifugia nella solitudine del bosco senza più fare ritorno.

Al di là dei pareri discordanti al riguardo, a essere veramente sorprendente è che questo straordinario personaggio sia stato creato proprio dalla penna di un uomo, ma soprattutto che questi sia il primo e il più fervido sostenitore della ragazza. Ciò è evidente sia nel contenuto del lungo intervento di Marcela sia nel trattamento che Cervantes le riserva: inizialmente viene attaccata e criticata da diversi personaggi, poi però le concede la possibilità di esprimersi in quello che è stato definito il primo manifesto femminista<sup>177</sup>, che le ha permesso di ottenere la difesa di uno strabiliato Don Quijote, il quale ne condivide i principi e le regala una mostra di estrema solidarietà:

– Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es la sola que con tanta honesta intención

---

<sup>176</sup> PEÑA, J. Francisco (2014), p. 19.

<sup>177</sup> «Y sigue el discurso de Marcela, que por acertado y discreto, puesto en razón y atinado en sus argumentos, debería ser reconocido como el primer manifiesto feminista» *apud* FALCÓN, Lidia (1997), *El feminismo de la pastora Marcela*, in *Amor, sexo y aventuras en las mujeres del «Quijote»*, Vindicación Feminista-Hacer, Madrid-Barcelona, p. 93.

vive<sup>178</sup>.

Sebbene Marcela abbia ampiamente dimostrato di non aver alcun bisogno di essere difesa, questo intervento assume un valore fondamentale; dall'alto della sua pazzia, Don Quijote dà una grande lezione di empatia a tutti coloro che si erano burlati di lui e scagliati contro Marcela solo perché questa aveva avuto il coraggio di opporsi alla norma. Non sono dello stesso avviso i restanti partecipanti al funerale; la maggior parte di questi dimostra di non aver colto a pieno il ragionamento di Marcela, perché abbagliati dalla sua bellezza e la prima reazione che hanno è quella di seguirla nel bosco. Un ulteriore esempio dell'ostinazione delle credenze popolari è la reazione di Ambrosio, il quale esorta il gruppo a ricordare il motivo per il quale sono tutti riuniti, ovvero rendere omaggio al defunto Grisóstomo, e conclude l'episodio con la lettura dell'epitaffio da lui stesso ideato, che riporta:

Yace aquí de un amador  
el mísero cuerpo helado,  
que fue pastor de ganado,  
perdido por desamor.  
Murió a manos del rigor  
de una esquivia hermosa ingrata,  
con quien su imperio dilata  
la tiranía de amor<sup>179</sup>.

Cervantes sapeva perfettamente che nella rigida società del Seicento, radicata a tremendi pregiudizi e assurde convinzioni, non c'era spazio né pietà alcuna per chi non ne condivideva le idee, eppure non si stancò mai di dare vita a personaggi che si distinguevano dalla massa, e molti di questi sono donne: autentiche, contraddittorie, coscienti di sé ed emblemi di coraggio e soprattutto di libertà, proprio come la nostra intramontabile Marcela.

---

<sup>178</sup> CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, p. 226.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

## 6

### HIPÓLITA

*Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas

Y apuntándole al corazón, de la primera herida dio el alma, sin tener lugar de pedir a Dios misericordia de ella; y luego, tras esto, le di otras cinco o seis puñaladas, con tanta rabia y crueldad como si con cada una le tubiera de quitar la infame vida<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Cátedra, Madrid, p. 439.

## 6.1 MARÍA DE ZAYAS: LA DONNA CHE SCRIVEVA DI DONNE

Uno studio sulla figura della donna nella letteratura del Secolo d'Oro difficilmente potrebbe considerarsi completo senza aver affrontato almeno un esempio di scrittura al femminile. Se finora ho posto l'accento sull'atteggiamento di alcune delle figure più importanti nel panorama letterario maschile, adesso è giunto il momento di svelare l'altra faccia della medaglia, purtroppo meno conosciuta e considerata, ma non per questo meno importante. Non penso possa esistere miglior rappresentante di questa piccola ma fondamentale porzione della letteratura spagnola del Seicento, se non altri che l'incredibile María de Zayas.

Intellettuale, scrittrice e portavoce dei diritti delle donne, si creò un varco nell'aggressivo mondo letterario a lei contemporaneo e riuscì, nonostante il suo essere donna, a guadagnarsi la fama e il rispetto dei suoi colleghi. L'impronta che lasciò fu tale che lo stesso Lope de Vega la definì «inmortal», e Alonso de Castillo Solórzano le dedicò l'appellativo di «Sibila de Madrid».

Purtroppo non sappiamo molto della sua vita; nata a Madrid nel settembre del 1590 da una famiglia agiata di nobili origini, María visse un'infanzia itinerante a causa del lavoro del padre, Fernando de Zayas, capitano di fanteria appartenente all'ordine di Santiago e a servizio del conte di Lemos. Si spostò da Napoli a Zaragoza, successivamente tornò a Madrid per poi partire alla volta di Barcellona. Ciò che è certo è che María ricevette un'ampia istruzione – elemento che sappiamo essere del tutto fuori dal comune per l'epoca – e che negli anni di soggiorno nel “bel paese” dovette entrare in contatto con la letteratura italiana, in particolare con Boccaccio, dal quale riprese lo spunto e la struttura che più tardi applicò alle *Novelas ejemplares* e ai *Desengaños amorosos*. Entrambe le raccolte, infatti, presentano una cornice narrativa che vede dei giovani riunirsi per dieci notti, in ciascuna delle quali vengono raccontate due novelle.

L'amore per l'arte e più specificatamente per la letteratura, la spinsero a dedicare la sua vita alla scrittura; si cimentò nella redazione di poesia e teatro, ma soprattutto in quella della novella, genere che le decretò un discreto successo e al quale si avvicinò con spirito innovativo. Trattò, infatti, temi scomodi e scottanti come la violenza sessuale e domestica, il diritto delle donne all'istruzione e a una maggiore libertà, che comprendeva anche quella sessuale. Fu ammirata da molti

dei suoi contemporanei – tra i tanti, si vedano gli elogi di Lope, Pérez de Montalbán e Solórzano – e le sue opere circolarono rapidamente, arrivando anche a diffondersi all'estero, soprattutto in Francia.

Tuttavia, come ogni elemento destabilizzante che si rispetti, attirò a sé pungenti critiche, soprattutto per le tematiche che scelse di affrontare nelle proprie novelle – la maggior parte delle quali considerate veri e propri tabù – ma sicuramente anche per il fatto che a scriverli era una donna. I suoi scritti furono definiti osceni, perversi, terribili; proprio per questo un secolo più tardi – negli ultimi decenni del 1700 – furono oggetto di una rigida censura, quando l'Inquisizione ne proibì la riedizione. Anche nei secoli successivi fu condannata all'oblio, per poi essere nuovamente riscoperta nella seconda metà del 1900, come afferma Alicia Yllera:

Ningún censor del siglo XVII encontró nada que objetar a sus novelas, pero el puritanismo y la misoginia del siglo XIX y de principios del XX censuraron su obra, tildando algunas de sus novelas de «libertinas», «obscenas» o «crudas»<sup>181</sup>.

Un esempio di questa forte critica novecentesca nei confronti di Zayas è riscontrabile negli aspri giudizi di Ludwig Pfandl, il quale degradò le novelle definendole «historias libertinas» e chiedendosi: «¿Se puede dar algo más ordinario y grosero, más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas?»<sup>182</sup>. Resta comunque inspiegabile che la censura non la toccasse anche negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione, soprattutto in un'epoca in cui il fatto che la donna potesse ritagliarsi una posizione di prestigio nel panorama letterario implicava la minaccia di una possibile disgregazione sociale, troppo rischiosa per essere corsa.

Più che per le poesie o per la commedia *La traición en la amistad*, María de Zayas raggiunse la fama con la redazione dei due volumi di novelle esemplari, il cui scopo principale – svelato nel titolo della seconda raccolta, i *Desengaños*

---

<sup>181</sup> YLLERA, Alicia (2013), *María de Zayas y Sotomayor, escritora sin rostro*, in *Despertar de la escritura femenina*, Biblioteca Nacional de España: [http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2013/ActDespertarEscritura/19marz\\_MariadeZayas.html](http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposiciones2013/ActDespertarEscritura/19marz_MariadeZayas.html), [ultima consultazione 29/08/2016].

<sup>182</sup> Apud ALBERS, Irene – FELTEN, Uta (eds.) (2009), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Iberoamericana, Madrid, p. 19.

*amorosos* – era proprio mettere in guardia le donne sulla malvagità insita nell'animo maschile. Per fare ciò, adottò una tattica molto aggressiva e diretta che lei stessa definì – precisamente all'interno dei *Desengaños* – una guerra contro gli uomini, definiti ingrati, incostanti e insensibili nei confronti delle donne:

el que más dice amarlas, más las aborrece, y el que más las alaba, más las vende; y el que más muestra estimarlas, más las desprecia... si [la mujer] es honrada, es aborrecida porque lo es; y si es libre, cansa; si es honesta, es melindrosa; si atrevida, deshonest<sup>183</sup>.

È stato proprio grazie a questa sua indole combattiva e mai arrendevole che riuscì ad aprirsi un varco in un mondo dominato da un'ideologia patriarcale; lottò ad armi impari, ma senza mai mostrare segni di cedimento; riuscì a ritagliarsi uno spazio nel panorama letterario, scrisse e ottenne che le sue opere venissero pubblicate, per poi mandare, così, segnali di un auspicabile cambiamento che non potevano essere più diretti e inequivocabili. Prima ancora che attraverso i suoi scritti, Zayas fece della sua stessa vita quell'esempio di trasgressione e intraprendenza che intendeva trasmettere al genere femminile: «Pero la estrategia retórica de María de Zayas no se agota en una mera defensa de las mujeres. Es ella misma la excepción a esta dura regla y sirve tanto de ejemplo para su propio argumento<sup>184</sup>».

Per tutti questi motivi non è certo una sorpresa che sia stata associata all'ideologia del femminismo; la prima a concederle l'appellativo di femminista fu Emilia Pardo Bazán, che ne fece il simbolo rappresentativo all'interno della letteratura spagnola; dello stesso avviso furono Amezúa e anche M. V de Lara, la quale la descrisse come: «La primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España<sup>185</sup>». C'è invece chi, come ha fatto notare Díez Borque, ha questionato più volte l'appartenenza di Zayas alla corrente del femminismo; McKendrick lo ha fatto evidenziando l'assenza di proposte concrete rivolte all'effettivo miglioramento della situazione della donna, mentre Melloni aggiunge che nelle opere dell'autrice è presente un'eccessiva libertà concessa ai personaggi maschili, insieme alla classica opposizione tra

<sup>183</sup> SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993), p. 946.

<sup>184</sup> ALBERS, Irene – FELTEN, Uta (eds.) (2009), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Iberoamericana, Madrid, p. 138.

<sup>185</sup> *Apud* ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 28.

donna virtuosa e donna malvagia<sup>186</sup>. A mio avviso è proprio la presenza di queste due tipologie femminili a rendere più verosimile la descrizione della società rappresentata, in quanto tratteggiare esclusivamente figure positive sarebbe stato decisamente poco credibile. Ciò su cui è necessario porre l'accento è sicuramente l'originalità delle tematiche affrontate, soprattutto se immaginate nel contesto sociale in cui sono state date alle stampe. L'affermata intenzione di Zayas di scrivere – in un modo dominato da un'ideologia prettamente maschile – con il preciso scopo di screditare gli uomini in favore delle donne è indubbiamente sorprendente. A questo proposito, ritengo giusto concludere con le parole della stessa Zayas – contenute nell'indimenticabile *Al que leyere*, prologo al lettore delle *Novelas amorosas y ejemplares* –, che meglio non potrebbero riassumere i punti chiave del suo pensiero:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios [...]. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz. Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino<sup>187</sup>.

Consapevole della reazione che un'opera scritta da una donna potesse suscitare nel lettore, non stenta un attimo ad affermare il proprio diritto e capacità alla scrittura, per poi constatare l'assoluta uguaglianza tra uomo e donna:

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, *porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?*<sup>188</sup>

<sup>186</sup> Apud DÍEZ BORQUE, José María (1978), *El feminismo de doña María de Zayas*, in *La mujer en el teatro y en la novela del siglo XVII*, Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 Noviembre 1978, Université de Toulouse - Le Mirail, Toulouse, pp. 64-65.

<sup>187</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 159.

<sup>188</sup> *Ibidem*, il corsivo è mio.

Inoltre rivendica il diritto all'istruzione femminile, sostenendo che gli unici responsabili della condizione di inferiorità in cui si trova la donna sono proprio gli uomini, avendole impedito l'accesso all'educazione e, conseguentemente, la possibilità di sviluppare le proprie abilità:

Esto no tiene, a mi parecer, más repuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. *Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas [...]*<sup>189</sup>.

Continua dicendo che se invece di impegnarle nel ricamo e nel cucito, le avessero concesso di avere a disposizione libri e insegnanti, si sarebbero rivelate ugualmente adatte a esercitare ruoli quali l'insegnamento, se non addirittura più abili. Infine esorta gli uomini ad avere più rispetto e considerazione della donna, perché questa ne è davvero meritevole:

Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primera jornada. Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido. Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte<sup>190</sup>.

Conclude con un velo di ironia: se la lettura non dovesse essere di suo gradimento, il lettore potrà attribuire la sua mancata riuscita al fatto che è opera di una donna, il cui compito non è certo quello di scrivere, bensì di servirlo e riverirlo. Insomma, il prologo non può che ritenersi un riassunto perfetto del pensiero di Zayas; esso rappresenta un inno all'uguaglianza tra uomo e donna, una denuncia contro gli ingiusti soprusi che quest'ultima era costretta a subire e una proclamazione della libertà e della capacità femminili. Allo stesso tempo, non poteva esserci preambolo più indicato per le *Novelas*, che come ci apprestiamo a vedere, saranno costellate di accuse, provocazioni e rivendicazioni proprio come

---

<sup>189</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), pp. 159-160. Il corsivo è mio.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 161.



lo è il prologo.

## 6.2 NOVELAS E DESENGAÑOS: IL TRIONFO DELLE DONNE

Come detto in precedenza, tra tutte le tipologie letterarie sperimentate da Zayas, quella più riuscita è sicuramente il genere del racconto breve o *novela corta*. Zayas pubblica due raccolte di dieci novelle ciascuna; le *Novelas amorosas y ejemplares* vedono la luce nel 1637, mentre il seguito arriva dieci anni più tardi, nel 1647, con il nome di *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, meglio conosciuto come *Desengaños amorosos*.

Dopo la diffusione del capolavoro indiscusso di questo genere – il *Decameron* di Boccaccio – furono molti a riprodurre la struttura e le caratteristiche; nel caso della Spagna, il primo fu Cervantes. A partire da questo momento ci fu un proliferare di opere del medesimo stampo, fino ad arrivare, come sostiene Amezúa, a un vero e proprio deterioramento del genere, sempre più stereotipato e meno originale<sup>191</sup>. Questo non è certo il caso di Zayas, le cui novelle presentano una serie di innovazioni importanti rispetto a quelle dei colleghi. Mentre questi ultimi prediligevano lo scioglimento felice – ad esempio il matrimonio –, i racconti di Zayas si chiudono spesso con un finale tragico; se il futuro marito era cortese e discreto, dopo le nozze mostrava la sua vera natura di violento e tiranno. Ciò è più che mai visibile nella seconda raccolta: se nelle *Novelas*, infatti, il proposito moraleggiante è alleggerito da un tono più disteso, nei *Desengaños* è sicuramente più pessimista e negativo. Qui prevalgono l'amarezza e la disillusione, la verità ci viene mostrata nella sua crudeltà più disarmante e agli occhi dei lettori viene dipinto un mondo dove regna la violenza gratuita e dal quale le donne cercano disperatamente rifugio in convento.

Un altro elemento da sottolineare è l'introduzione, da parte di Zayas, di un elemento decisamente tabù per l'epoca: l'erotismo femminile. Le donne protagoniste delle sue novelle sono sfrontate, istintive e dominate dagli impulsi carnali, come sostiene Juan Goytisolo:

La originalidad de Zayas reside en un emancipado erotismo femenino.  
Las heroínas zayescas no se contentan con ser objeto pasivo del placer

---

<sup>191</sup> *Apud* ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, da qui sono tratte, se non quando diversamente indicato, tutte le informazioni contenute in questa sezione.

del hombre; es decir, no sólo son deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo<sup>192</sup>.

Il desiderio femminile, finora ignorato o ben celato, viene portato allo scoperto da Zayas, la quale affonda negli angoli più reconditi della psicologia del personaggio mettendone a nudo le pulsioni più nascoste:

Las mujeres no son meros instrumentos de la sexualidad de los hombres sino que gozan de una sexualidad propia [...] La autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les confiere, a veces, el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón [...] la diferencia de sexos tiende a confundirse, barrarse e incluso desaparecer<sup>193</sup>.

Nelle *Novelas* di Zayas esiste un solo protagonismo: quello femminile. Le donne al suo interno sono attive e combattive, in continua lotta per la rivendicazione dei propri diritti, siano essi legati al matrimonio, all'istruzione, al proprio onore o all'affermazione della propria sessualità. Insomma, non potrebbero essere più distanti dal modello di donna angelicata che molti autori continuavano a propugnare.

Dopo questa premessa di carattere più generale, non ci resta che entrare nel vivo del nostro studio ed esaminare più dettagliatamente questi personaggi tanto controversi quanto affascinanti. In precedenza si era fatto riferimento alla critica che Melloni aveva posto a Zayas, sostenendo che non meritasse di essere definita femminista perché poco risolutiva e omologata alla tradizione, essendosi limitata a presentare due polarità di donna fin troppo comuni: quella buona e quella cattiva. Questo appunto, che mi azzarderei a ritenere fin troppo semplicistico, si dimostra errato a seguito di un'analisi più accurata. Le figure femminili tratteggiate nelle *Novelas* e nei *Desengaños* possono sì inserirsi in due macrocategorie – quella delle vittime innocenti e quella delle eroine più combattive –, ma per uno scopo ben preciso. Le donne che soccombono al potere maschile hanno il principale compito di *desengañar* le lettrici mettendole in guardia sulle implicazioni che una condotta moralmente accettabile potrebbe comportare; viceversa, le eroine – ovvero quei personaggi che violano l'ordine

---

<sup>192</sup> *Apud* ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 36.

<sup>193</sup> *Apud* DÍEZ BORQUE, José María (1978), p. 77.

sociale prestabilito – non subiscono alcuna punizione, vengono altresì presentate come “esemplari”. Entrambe le tipologie sono fondamentali per la riuscita del compito che Zayas si era proposta: fornire una via d’uscita, un’ancora di salvezza alle donne vittime di quella prigione che era la società seicentesca.

Una delle novelle che riassume alcuni degli elementi principali del pensiero di Zayas è *El prevenido engañado*, quarto racconto delle *Novelas*. La vicenda ruota attorno alla figura di don Fadrique – un giramondo in cerca di moglie – e alle sue disavventure amorose; egli viene irrimediabilmente ingannato da ogni donna della quale si innamora. A Granada incontra Serafina e le chiede di sposarlo, ma questa rimanda continuamente la data delle nozze sostenendo di non essere perfettamente in salute. Una notte don Fadrique, appostato fuori dalla casa dell’amata, la vede uscire di soppiatto e dare alla luce una figlia, Gracia, che lui stesso si occuperà di affidare alle cure di un convento. Arrabbiato e deluso si sposta a Siviglia e qui incontra la bellissima Beatriz, che dietro all’immagine di vedova virtuosa e discreta, cela una focosa relazione con un amante africano. Negli ultimi istanti di vita, prima di soccombere alle fatiche causate dall’irrefrenabile desiderio della donna, quest’ultimo pronuncia le seguenti parole:

– ¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mí, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa<sup>194</sup>.

Sconvolto, don Fadrique si trasferisce a Madrid dove conosce Violante, ma anche in questo caso rimarrà scottato dall’incontro, in particolare dopo che la ragazza lo tradirà proprio sotto al suo naso. Dopo sedici anni di vagabondaggio in Italia, Fadrique torna in patria e ha una notte di fuoco con una duchessa, alla quale rivela la volontà di trovarsi una moglie ingenua e ignorante, dato che se fosse stata astuta lo avrebbe sicuramente ingannato: ed è proprio ciò che fa la stessa duchessa con il marito, rincasato prima del previsto e raggirato con estrema facilità. Tornato a Granada, don Fadrique sposa Gracia, la figlia di Serafina, cresciuta innocente – proprio come desiderava l’uomo – nell’ovattato mondo del convento. La prima

---

<sup>194</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 310.

notte di nozze l'uomo spiega alla ragazza in cosa consiste la «vida de los casados»: ogni notte la moglie, indossata un'armatura, ha il compito di vegliare il sonno del marito, e l'ingenua Gracia, cresciuta senza malizie, obbedisce senza replicare. Un giorno Fadrique è costretto a lasciare Granada per un viaggio d'affari e raccomanda alla moglie di continuare a seguire le stesse abitudini. Nel frattempo un forestiero, don Álvaro, si invaghisce di Gracia e, con la complicità di una vicina – unita alla disarmante semplicità della ragazza –, riesce a passare una notte con lei, mostrandole che la vita coniugale non era proprio conforme a quella descritta da Fadrique.

Al ritorno di quest'ultimo, anziché in armatura, Gracia gli si presenta senza veli e alla richiesta di spiegazioni del marito, risponde:

– ¿Pues cómo, señora, no hacéis la vida de los casados?

– Andad, señor – dijo la dama –, qué vida de casados ni qué nada. Harto mejor me iba a mí con el otro marido, que me acostaba con él y me regalaba más que vos.

–¿Pues cómo? – replicó don Fadrique –. ¿Habéis tenido otro marido?

– Sí, señor – dijo doña Gracia –. Después que os fuistes vino otro marido tan galán y tan lindo, y me dijo que él me enseñaría otra vida de casados mejor que la vuestra<sup>195</sup>.

In modo ironico e pungente, Zayas trasmette un importante messaggio: lasciare la donna nell'ignoranza potrà anche sembrare la migliore soluzione per controllarla, ma è un'arma a doppio taglio che prima o poi si ritorcerà contro chi ha scelto di adottarla; e come nel caso del «necio marido», porterà inevitabilmente a uno sventurato epilogo.

In questo racconto sono concentrati una serie di elementi chiave del pensiero dell'autrice: in primis, la rivendicazione della sessualità della donna, poi, la raffigurazione di un concetto di *honra* vuoto e inutile e, per ultimo, ma non per questo meno importante, la proclamazione del diritto della donna all'istruzione.

Simile è l'impostazione di *El castigo de la miseria*; anche in questo caso il protagonista è un uomo, Don Marcos, conosciuto per essere terribilmente avaro. Il suo unico scopo, infatti, è contrarre un matrimonio di interesse e così migliorare il

---

<sup>195</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 339.

proprio stile di vita. Sfortunatamente per lui, viene ingannato da doña Isidora, che crede bella e ricca, ma che, la mattina seguente alle nozze, si rivela essere un'anziana calva e sdentata. Come se non bastasse, la donna fugge con il denaro tanto gelosamente custodito da Marcos e lo saluta con una lettera firmata con l'emblematico nome di *doña Isidora de la Venganza*. La vicenda termina con la morte per dispiacere di don Marcos, colpevole di aver sottovalutato l'astuzia delle donne.

Il messaggio che Zayas vuole trasmettere nel presentare queste figure di donne sfrontate e senza scrupoli è che spesso la loro condotta è scaturita proprio in risposta alla malvagità degli uomini.

Dopo aver dato spazio a personaggi femminili che escono impuniti dalle proprie malefatte, è il momento di porre l'accento su racconti che mettono in luce personaggi virtuosi, ma decisamente meno fortunati. *Mal presagio casar lejos*, contenuta nei *Desengaños*, è particolarmente adatta a evidenziare l'atteggiamento oppressivo ed estremamente violento dell'uomo, soprattutto se affiancato da una donna virtuosa. La vicenda racconta la storia di quattro sfortunate sorelle spagnole, tre delle quali sposano uomini di diversa nazionalità. La sorella maggiore, doña Mayor, si sposa con un portoghese, il quale, per disfarsi della moglie, le fa recapitare una lettera fasulla da parte di un altro uomo per poi ucciderla con la scusa di vendicare il proprio onore macchiato. Per la paura, María, sorella minore della defunta, si butta dalla finestra riportando pesanti fratture che la porteranno all'amputazione delle gambe. Leonor, invece, si sposa con un italiano che la strozza con i suoi stessi capelli per poi fare lo stesso al loro figlio che, erroneamente, crede essere frutto di una relazione extraconiugale. Infine, Blanca viene dissanguata dal suocero e dal marito, principe fiammingo, dopo aver scoperto che quest'ultimo aveva una relazione omosessuale.

Il racconto, sorprendentemente tragico e cruento, mette in luce attraverso esempi di mutilazione e violenza ai danni del corpo femminile, i soprusi ai quali erano destinate le donne nella società del tempo, con il principale obiettivo di scuotere gli animi in favore di un cambiamento più che mai necessario.

A metà strada tra l'immagine della donna priva di scrupoli e quella eccessivamente virtuosa, si trovano quelle donne che, dopo aver sperimentato una

disgrazia, reagiscono e si proclamano padrone della propria esistenza. Un esempio è Laura, protagonista de *La fuerza del amor*, per certi versi simile a *La fuerza de la sangre* di Cervantes, ma dal quale si discosta per importanti ragioni che di seguito andremo ad analizzare. Nel caso di Cervantes, la protagonista della novella è Leocadia, vittima di stupro da parte di Rodolfo, la quale nel finale – come di consuetudine – viene “premiata” attraverso il matrimonio con l’uomo che l’aveva disonorata. Al contrario, nella novella di Zayas Laura si sposa con don Diego, del quale è innamorata, ma presto scopre che questi la tradisce con una precedente fiamma, Nise. Inizialmente la ragazza dà ascolto a chi le consiglia di sopportare la condotta del marito, ma ben presto reagisce affrontandolo a quattr’occhi. Ciò che ottiene è la violenta reazione di Diego, che la colpisce ripetutamente e tenta invano di pugnalarla. Rimasta sola, Laura dà sfogo alla propria disdetta criticando la società e il suo ingiusto trattamento della donna, riportando concetti simili a quelli espressi dalla stessa Zayas nel prologo delle *Novelas*:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libros almohadillas<sup>196</sup>.

Anche il finale differisce da quello scelto da Cervantes; qui, infatti, Diego, pentito, implora Laura di tornare con lui e dello stesso avviso sembrano essere tutti i presenti, compresi i familiari della ragazza. Laura, però, non agisce come la società si aspetterebbe e decide di entrare in convento, soluzione molto più gradita rispetto a quella di riunirsi con colui che – dopo averla tradita – aveva anche tentato di ucciderla.

Sebbene altri autori nelle proprie opere abbiano dato spazio alla donna per concederle quel protagonismo che nella realtà le era negato, nessuno meglio di una donna poteva denunciare i soprusi di cui era vittima. Le opere di Zayas si contraddistinguono proprio per quella rabbia e rancore tipici di chi dà mostra di

---

<sup>196</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 364.

aver subito sulla propria pelle le stesse ingiustizie che con tanto ardore attacca, ed è proprio questo che la rende ancora più incredibile.

Adesso, dopo aver esaminato più nel dettaglio alcune tra le sue novelle più rappresentative, non ci resta che entrare nel vivo di questa analisi e prendere in esame il racconto *Al fin se paga todo*, attorno alla cui protagonista ruota questo capitolo.

### **6.3 AL FIN SE PAGA TODO**

*Al fin se paga todo* è il titolo del settimo dei dieci racconti contenuti nelle *Novelas*, narrato da Miguel durante la quarta notte. La vicenda si svolge a Valladolid e viene inizialmente presentata da un uomo, García, il quale racconta di aver assistito, di notte, all'abbandono di un corpo pestato e insanguinato. Dopo essersi avvicinato e con grande sorpresa aver scoperto che si trattava di una donna, si offre di aiutarla e portarla al riparo. Il suo nome è Hipólita; una ragazza di soli ventiquattro anni che si rivelerà presto la vera protagonista e che dietro richiesta di don García, si appresta a svelare il perché della triste condizione in cui versa. La ragazza inizia il suo racconto spiegando che sin dalla più tenera età, a causa della sua estrema bellezza, aveva ricevuto molte proposte di matrimonio, due delle quali avevano attirato l'attenzione dei genitori, provenendo queste da due fratelli: don Pedro e don Luis. La ragazza, non avendo mostrato preferenze per nessuno dei due, alla fine accetta di sposare il maggiore, Pedro, causando molta tristezza a Luis, terribilmente innamorato di lei. Per otto anni il matrimonio procede serenamente – anche se non mancano le indesiderate *avances* da parte di Luis – fino a quando Hipólita viene avvicinata da un portoghese, don Gaspar, rimasto folgorato dalla sua bellezza. Tra i due, con la complicità di una domestica della ragazza, nasce una relazione extraconiugale e, sebbene all'inizio non fosse niente di più che un amore platonico, con il passare del tempo entrambi sentono la necessità di vedersi in privato e si accordano per trovarsi a casa di Hipólita quando il marito di questa fosse andato a caccia. Il primo tentativo va in fumo a causa dell'inaspettato ritorno di Pedro; quando Gaspar arriva nel cuore della notte – come avevano concordato – osserva dalla finestra e vede l'amata dormire accanto a un uomo, immediatamente mette mano alla spada credendo che si tratti di un altro amante, ma fortunatamente si accorge che non è altri che il marito della

ragazza. L'indomani i due amanti si accordano per vedersi la sera stessa; don Gaspar riesce a entrare in casa prima che vengano chiusi tutti gli ingressi e, in attesa che il marito si addormenti, si nasconde nella stanza della domestica, loro complice. Il caso vuole che una delle serve si dimentichi una candela accesa, innescando un incendio che provoca più di una morte; i coniugi scappano di casa e la mattina seguente Hipólita viene a sapere che anche Gaspar è riuscito a dileguarsi. Non resta altro che pianificare un terzo incontro; stavolta l'amante, trovate chiuse tutte le entrate, è costretto a passare da una piccola finestra dove rimane inesorabilmente incastrato: alcuni servi lo aiutano a sradicare l'infisso dal muro, dal quale riesce a liberarsi solamente grazie a un falegname. La frustrazione è molta, tuttavia i due sono decisi a persistere e si accordano per un quarto incontro: Gaspar riesce a raggiungere Hipólita nelle sue stanze, si lasciano andare a un lungo abbraccio quando vengono informati dell'inaspettato ritorno di Pedro. La donna fa nascondere l'amante in un baule, dove questi rimane per ben un'ora e mezza, al termine della quale appare come un corpo senza vita agli occhi di Hipólita, che non ha altra scelta che chiedere soccorso al cognato per sbarazzarsene. Luis l'aiuta di buon grado, ma il venire a conoscenza della relazione adultera della cognata cambierà drasticamente il suo modo di agire e di pensare nei suoi riguardi. L'uomo affida ai propri scagnozzi il corpo di Gaspar, ma questi si rendono ben presto conto che, anziché morto, è svenuto e quando riprende conoscenza Luis lo minaccia e gli ordina di stare alla larga dalla cognata, cosa che Gaspar fa di buon grado, inviando alla donna una lettera piena di rancore a causa delle aspettative disattese. Hipólita si ammala per la disperazione provocata dall'abbandono dell'amato e dopo che Luis cerca di ricattarla pretendendo favori sessuali, arriva a contemplare l'idea del suicidio. Da parte sua, Luis, non riuscendo a convincerla, escogita un piano meschino per ottenere ciò che vuole: di notte libera i cavalli dalla stalla e questi, imbizzarriti, provocano un gran frastuono, spingendo Pedro ad andare in aiuto dei servi nel tentativo di placarli. Nel frattempo Luis si intrufola nella casa del fratello attraverso una botola ricavata dalla soffitta e, fingendo di essere il marito già di ritorno, approfitta di Hipólita, disonorandola a sua insaputa. Poco più tardi arriva davvero Pedro che si intrattiene con la moglie, la quale si mostra particolarmente sorpresa



di questo secondo incontro sessuale così ravvicinato al primo: «Válgame Dios, señor, y que travieso que estáis esta noche, que no ha un instante que estuvistes aquí, y agora pretendéis lo mismo<sup>197</sup>». Il marito le risponde che deve aver sognato e Hipólita inizia a insospettirsi, sospetti che l'indomani si tramutano in certezze, quando la donna va a messa e Luis le ripete una frase pronunciata la sera precedente, confessando così il proprio raggiro. Disgustata da cotanta bassezza, Hipólita fa ritorno a casa e perlustra l'abitazione con il fine di scoprire da dove potesse essere entrato il cognato, fino a che non si imbatte nella botola in soffitta. Soddisfatta di tale scoperta, inizia a pianificare la vendetta che metterà in scena la sera stessa: nel pieno della notte prende la spada del marito, si intrufola in casa di Luis e lo pugnala mortalmente quando questi è addormentato. Fa ritorno a casa propria, raccoglie tutti i gioielli che ha e scappa nella locanda dove soggiorna don Gaspar con l'obiettivo di fuggire insieme in Portogallo l'indomani mattina. L'uomo, però, non è affatto contento di vederla, ancor meno quando Hipólita lo mette a conoscenza degli ultimi avvenimenti; non fidandosi di lei e con il timore di poter ricevere un giorno lo stesso trattamento, la infama e la pesta a sangue, abbandonandola svestita e malridotta per strada, proprio come l'avevamo lasciata all'inizio del racconto. Dopo aver ascoltato la triste vicenda della donna, don García è deciso a vendicarne l'onore: passa da casa di lei nel momento in cui stanno portando via Pedro con l'accusa di omicidio e scopre che stanno cercando anche Hipólita, accusata dello stesso crimine. Raggiunge la locanda dove soggiorna don Gaspar, ma viene informato della sua partenza all'alba per Lisbona. Decide quindi di tornare dalla donna, di cui è ormai perdutamente innamorato, e la mette al sicuro in un convento, suggerendole di negoziare la liberazione del marito. Hipólita si autoaccusa dell'omicidio di Luis e ottiene il perdono della giustizia per aver agito con lo scopo di restaurare il proprio onore. Il marito si mostra felice di riaccoglierla in casa, ma la donna si oppone, preferendo il convento e ottenendo il pagamento degli alimenti da parte di Pedro. Quest'ultimo accetta, ma nel giro di un anno contrae una malattia dovuta alla tristezza provocata dagli ultimi avvenimenti, per cui Hipólita rimane vedova e unica erede della fortuna del marito. Ormai libera da vincoli, lascia il convento e sposa don

---

<sup>197</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 437.

Gaspar, dando vita a un lieto fine a tutti gli effetti: vivranno il resto dei loro giorni felici e circondati dai figli. Infine, come conferma del fatto che «al fin se paga todo», il racconto si conclude svelando la sorte del malvagio don Gaspar, morto per mano del proprio servo che lo voleva derubare.

#### 6.4 HIPÓLITA

Sin dalla lettura della trama è impossibile non restare affascinati dalla protagonista, Hipólita, una figura dall'esistenza e dal carattere controverso, che tanto si discosta dai personaggi analizzati finora. A questo proposito, uno dei primi elementi che balzano subito all'occhio è il totale protagonismo che le viene affidato da Zayas; Hipólita non è solamente la figura attorno alla quale ruota tutta la vicenda, ne è anche la narratrice. Se nel capitolo precedente, riferendoci a Marcela, avevamo evidenziato il fatto che a parlare di lei erano solamente figure maschili – almeno fino all'ultimo atto dell'episodio che la vede protagonista –, nel caso di Hipólita, la Zayas lascia esclusivamente a lei la parola e così il diritto di diffondere la propria versione dei fatti, mettendone a nudo i pensieri più intimi e le inquietudini più nascoste. Conseguentemente il lettore sarà reso partecipe di un solo punto di vista sulla vicenda: quello della diretta interessata.

Hipólita inizia la narrazione concentrandosi sulla propria infanzia e lo fa con un riferimento al matrimonio:

*Apenas llegué a los años en que florece la belleza, gallardía, discreción y donaire de una mujer, cuando ya tenían mis padres infinitos pretendientes que deseaban por medio mío, a título de mi belleza más que al de su riqueza, emparentar con ellos*<sup>198</sup>.

Sin dalla più tenera età, Hipólita è oggetto delle attenzioni da parte di numerosi pretendenti, a causa della sua incredibile bellezza, più che per la ricchezza, come lei stessa specifica. Sempre dalle parole della ragazza, veniamo a conoscenza del fatto che la scelta del pretendente era dipesa interamente dal volere genitori e che quindi si trattava di un matrimonio combinato, pratica ordinaria per l'epoca. Infatti, poco più tardi aggiunge:

Y como hasta entonces no sabía de amor, ni hasta dónde llegaba su

---

<sup>198</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 417. Il corsivo è mio.

poder y jurisdicción, no me inclinaba a más de lo que mis padres quisiesen escoger; los cuales, satisfechos de lo bien que me estaba cualquiera de los hermanos, eligieron a don Pedro, que era el mayor, quedando don Luis, que era el menor y debía de ser el que me amaba más, pues fue el más desdichado<sup>199</sup>.

Hipólita non era in grado di mostrare una preferenza, perché troppo giovane per conoscere l'amore, sentimento che ci dice averle insegnato il marito negli otto anni di matrimonio, nei quali non cessa di ricevere *avances* da parte del cognato, che lei puntualmente rifiuta:

Ocho años gocé de las caricias de mi esposo y él de un amor muy verdadero, porque me enseñaba a quererle en las importunaciones de mi cuñado, que aún no tuvieron fin con verme casada con su hermano; el cual, como me quería, las veces que hallaba ocasión me lo decía<sup>200</sup>.

La donna nutre un profondo affetto nei confronti del marito, per questo motivo non ha alcuna intenzione di cedere alle insistenti richieste del cognato e cerca in ogni modo di metterlo in chiaro:

Llevaba yo esto con la mayor cordura que podía y sabía; unas veces no dándole a entender que comprendía sus intentos, y otras reportándole y reprendiéndole, y dándole en ocasiones los más sabios y virtuosos consejos que mi entendimiento alcanzaba, y tal vez riñiéndole y afeándole su atrevimiento, jurando decírselo a su hermano si no se abstenía de tal maldad y locura<sup>201</sup>.

A questo punto del racconto Hipólita ha ventiquattro anni, alle spalle un matrimonio di otto con un marito che non ha scelto e che non ama – se non per quello che lui le ha insegnato – e per di più è tormentata dalle attenzioni non richieste del cognato e combattuta sul da farsi. Non è difficile immaginare che in una tale situazione, la vulnerabile e inesperta ragazza potesse facilmente cadere tra le braccia di don Gaspar:

[...] *él me robó la voluntad, la opinión y el sosiego*, pues ya para mí acabó en una hora. Era su gallardía, entendimiento y donaire tanto que, sin tener las demás gracias que el mundo llama dotes de naturaleza, como son música y poesía, bastaran a rendir y traer a quererle cualquiera dama que llegase a verle, cuanto y más la que se

---

<sup>199</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*. Il corsivo è mio.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

sentía solicitada, pretendida y alabada<sup>202</sup>.

Per la prima volta nella sua vita, Hipólita sperimenta l'amore e le sue conseguenze, soprattutto catturata dalle adulazioni di Gaspar e dalle lettere che questi le manda. Il sentimento che prova è talmente forte da farle dubitare di ciò che credeva provare nei confronti del marito – sentimento che si rivela essere odio anziché amore –, arrivando addirittura ad ammettere la profonda tristezza dovuta alla sua condizione di donna già sposata:

Sentía don Gaspar sumamente el verme casada, y yo más que él, porque no hay mayor desdicha para quien ama que tener dueño, y más si le aborrece, que esto era ya fuerza en mí, supuesto que quería a don Gaspar; y cuando no fuera por esto, por lo menos por estorbo de mi amor no había de ser de mucho gusto su compañía<sup>203</sup>.

La resa arriva inevitabilmente e lo fa a seguito di una poesia recitatale da Gaspar, al termine della quale si decide ad architettare il fatidico incontro:

No pudo la terneza de mi pecho, ni la fuerza de mi voluntad, sufrir el ver padecer a don Gaspar, sin alentar su amor, siquiera con un día de favor y de contento para que pudiese él llevar con gusto tantos pesares como los que había de padecer, respecto de las pocas ocasiones que me daba mi esposo, porque aunque vivía seguro de mí (o fuesen respetos de su honor, o fuerza de su amor), receloso como cuerdo, picaba tal vez el celoso necio<sup>204</sup>.

Vedere l'amante triste è insopportabile per la donna e sarà proprio questo il motivo che la spingerà ad alleviare il suo dolore attraverso un incontro clandestino. È interessante notare che la scelta di commettere adulterio non viene in alcun modo condannata dalle parole di Hipólita, anzi, viene presentata come conseguenza naturale di una situazione che la rende inesorabilmente infelice. In nessun momento ci appare un cenno di dubbio o di titubanza: la donna giustifica la propria scelta attribuendola all'impossibilità di sopportare ulteriormente le sofferenze dell'amato. Addirittura, quando il marito è costretto ad assentarsi da casa, lei stessa dice: «Aceptó don Pedro el viaje, y yo, aunque me alegré sumamente, fingí desabrimiento, extrañando la novedad<sup>205</sup>», affermando

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 419. Il corsivo è mio.

<sup>203</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 419.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

apertamente di ingannare il marito, per il quale ormai non sente più niente.

Come sappiamo, nonostante l'insistenza degli amanti, l'adulterio non ha effettivamente modo di compiersi e ciò è da attribuire solamente a forze di causa maggiore, tuttavia, come specifica la stessa Hipólita, fisicamente l'amore non è stato consumato, ma «con el pensamiento no ha podido ser menos<sup>206</sup>», e in una società rigida come quella del Secolo d'Oro, anche solo il pensiero poteva essere considerato a tutti gli effetti un'offesa all'onore del marito.

Il macabro epilogo del quarto tentativo, quello che vede la donna credere di aver involontariamente causato la morte di don Gaspar, sfocia inevitabilmente nella richiesta di aiuto a don Luis, di cui la donna crede di potersi fidare soprattutto in virtù del «grande amor que siempre me había tenido, aun antes de ser mujer de su hermano<sup>207</sup>». Purtroppo per la donna, il sentimento che Luis diceva di provare era unicamente indirizzato alla soddisfazione del proprio desiderio, l'uomo si rivela essere ancora più meschino di quanto la donna potesse pensare dopo le continue insistenze degli ultimi anni: forte della consapevolezza che Hipólita, sebbene sostenesse di non aver offeso il marito, avesse comunque architettato l'incontro con l'amante, è deciso a trarre il massimo vantaggio dalla situazione.

Egli si libera con grande soddisfazione dal cadavere dell'avversario e quando scopre che è ancora vivo non stenta a minacciarlo per assicurarsi di essere il solo a competere per la tanto ambita preda. Da questo momento in poi inizia il calvario di Hipólita, tallonata dal cognato che la ricatta e impossibilitata a svelare il tutto al marito, in quanto il codice dell'onore avrebbe inevitabilmente condannato anche lei, nonostante non fosse la diretta responsabile dell'offesa:

Y viéndome perseguida de don Luis, que habiéndole dado alas el saber mi flaqueza, empezó a atreverse a decirme su voluntad sin rebozo, pidiendo, sin respeto a Dios y de su hermano, el premio de su amor, dándome en los ojos con lo que sabía de mí, y diciendo que como había abierto las puertas de mi voluntad a otro hombre, en ofensa de mi esposo y agravio de mi honor, lo podía hacer para él, y que de no hacerlo, él diría a su hermano lo que sabía de mí<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 431.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 433.

Don Luis è privo di scrupoli e incarna alla perfezione l'ideologia patriarcale del Seicento; sapere che Hipólita era disposta a intrattenere una relazione con un altro uomo, lo autorizza a sentirsi in diritto di pretendere lo stesso trattamento, senza mostrare la minima considerazione per la volontà della donna e tantomeno il rispetto per l'onore del fratello.

Le insistenze del cognato, insieme al risoluto addio di don Gaspar, causano un periodo di depressione per la donna che arriva a sperare nella morte, tanto pare priva di vie d'uscita la situazione nella quale si trova:

Por una parte me veía despreciada y olvidada de don Gaspar, amándole por esta causa más que hasta entonces, si bien quebradas las alas de mis deseos, porque, aunque él me quisiera, ya en mí no había atrevimiento para ponerme en más peligros que los pasados; por otra, me veía amada y solicitada de mi cuñado, y amenazada de él; de suerte que me decía, viéndome abrir la boca para refrenarle y reprenderle, que pues había querido a don Gaspar, le había de querer a él. Por una parte temerosa, cerrando los ojos a Dios, quería darle gusto; y por otra consideraba la ofensa que al cielo y a mi marido hacía, y de todo esto no esperaba remedio sino con la muerte<sup>209</sup>.

Nonostante le resistenze di Hipólita, don Luis riuscirà a raggiungere il proprio scopo attraverso l'inganno e giacerà con lei facendosi passare per Pedro. Non pago, la mattina seguente, invece di limitarsi alla felicità di aver ottenuto ciò che tanto desiderava, Luis vuole umiliare ulteriormente la ragazza ribadendo il proprio potere su di lei. Cosa ancor peggiore è il fatto che, per comunicarglielo, scelga un ambiente sacro come quello della chiesa dove le sussurra la frase che lei stessa aveva pronunciato la sera precedente: «Jesús, señor, ¿y cómo venís tan helado?»<sup>210</sup>.

Terribilmente umiliata e offesa, Hipólita è decisa a compiere la sua vendetta; dopo essere riuscita a scoprire la botola attraverso la quale Luis si era introdotto a casa sua, aspetta la tarda notte per mettere in atto il tremendo piano. Quando tutti dormono, si impossessa della spada del marito e raggiunge la stanza dove giace Luis utilizzando lo stesso escamotage del quale si era servito l'uomo:

[...] me subí al desván, y entrando por la pequeña puerta, llegué hasta el mismo aposento de don Luis, al cual hallé dormido, no con el

---

<sup>209</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 435-436.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 438.

cuidado que su traición pedía, sino con el descuido que mi venganza había menester, porque como ya había cumplido sus deseos, dormía su apetito sin darle cuidado. Y apuntándole al corazón, de la primera herida dio el alma, sin tener lugar de pedir a Dios misericordia de ella; y luego, tras esto, le di otras cinco o seis puñaladas, con tanta rabia y crueldad como si con cada una le tubiera de quitar la infame vida<sup>211</sup>.

Brownlee sottolinea l'aggressività e il coraggio impiegati da Hipólita nell'attuazione della sua vendetta, frutto di grande sangue freddo; sebbene abbia raggiunto il proprio scopo già con il primo colpo dritto al cuore, infatti, la donna sfoga la propria rabbia con altre cinque coltellate:

[...] the resilient and resourceful Hipólita plots her revenge in a cold-blooded, calculated manner. Passing carefully through that same attic door by which Luis had finally succeeded in causing her dishonor, she murders him in his sleep. Although the first dagger thrust kills him, Hipólita's wrath prompts her to stab him again and again. The savage nature of her repeated stabbings communicates the strength of her passionate hatred of Luis, and the indisputable fact that female agency can result in as much physical violence as male aggression<sup>212</sup>.

Hipólita non contempla di rimanere in silenzio e accettare la sorte che le spetta, al contrario, sceglie di mettere in pratica la sua brutale vendetta e così restaurare il proprio onore, azione che secondo le norme vigenti all'epoca sarebbe dovuta spettare al marito, in quanto vero disonorato della situazione.

Sono proprio queste le assurde convenzioni sociali alle quali si oppone Zayas, la quale riteneva inconcepibile una tale svalutazione del corpo e dell'identità femminili. Attraverso questa vendetta, l'autrice ribadisce la necessità che la donna venga considerata al pari dell'uomo: lei stessa è stata disonorata, di conseguenza è del tutto naturale che sia lei a vendicarsi della violenza subita. Così facendo, Hipólita sovverte ironicamente il codice d'onore, vendicando il proprio onore di donna e non quello del marito<sup>213</sup>. Per Zayas, lasciare che fosse Pedro a occuparsene sarebbe stato l'equivalente di accettare l'ideologia dell'epoca, allo stesso modo, per Hipólita, questa variazione avrebbe rappresentato un pericolo non indifferente dato che sarebbe potuta diventare anch'essa bersaglio dell'ira

---

<sup>211</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 439.

<sup>212</sup> BROWNLEE, Marina S. (2000), *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, p. 56.

<sup>213</sup> Williamsen *apud* ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 78.

dell'uomo e pagare con la morte la perdita del proprio onore.

Mai come adesso notiamo il senso di cambiamento che Zayas voleva trasmettere alle donne del suo tempo: avere la forza di cambiare la propria sorte e così passare da essere un oggetto passivo nelle mani di un uomo a soggetto indiscusso della propria esistenza.

Dopo tutte le disavventure subite – dalla violenza sessuale di Luis a quella fisica a opera di Gaspar – Hipólita è risoluta a entrare in convento, soluzione molto diffusa nelle novelle di Zayas che vede l'ambiente religioso come unica via d'uscita dalle costrizioni del mondo esterno.

Quando la donna viene informata da don García della pesante accusa ai danni del marito, Hipólita compie un ulteriore atto di coraggio dichiarandosi colpevole dell'omicidio e rivelando di essere stata disonorata.

La giustizia la perdona e così fa anche Pedro, il quale non si dimostra arrabbiato per le sorti della moglie e del proprio onore – sebbene sia già stato vendicato –, bensì contento di accoglierla nuovamente in casa.

Sorprendentemente, però, è Hipólita a rifiutarsi:

Sólo doña Hipólita no quiso volver con su marido, aunque él lo pidió con hartos ruegos, diciendo que honor con sospecha no podía criar perfecto amor ni conformes casados; no por la traición de Luis, que ésa vengada por sus manos estaba bien satisfecha, sino por la voluntad de don Gaspar, de quien su marido, entre el sí y el no, había de vivir receloso. Lo que pidió fueron sus alimentos, que el noble don Pedro concedió liberalmente<sup>214</sup>.

La ragazza non agisce come la società si aspetterebbe che facesse, ma preferisce restare in convento sostenendo che non è giusto per il marito vivere con l'ombra del disonore; non tanto quello di Luis che è stato ormai vendicato, ma quello di Gaspar che è ancora a piede libero.

Così, dopo aver agito secondo le proprie volontà – una volta vedova, ricca e finalmente libera da vincoli – la donna contrae nuovamente matrimonio, ma stavolta per amore e con l'unico uomo che ha dimostrato di essere dotato di un animo gentile e sensibile, e pertanto l'unico degno di cotanta bellezza.

Un tale svolgimento, ma soprattutto scioglimento, non sarebbe certo stato

---

<sup>214</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 443-444.



possibile se l'autore del racconto fosse stato un uomo; la presenza di Zayas e della sua innovativa ideologia è più che mai evidente e impregna ogni istante del racconto. Dalla critica al matrimonio combinato, alla vendetta tramite omicidio, passando per l'affermazione del desiderio sessuale femminile: *Al fin se paga todo* racchiude le principali tematiche del pensiero *zayesco*.

A mio avviso Hipólita si rivela essere il personaggio più emblematico delle *Novelas*; come abbiamo detto in precedenza, la critica ha evidenziato che i personaggi creati da Zayas potevano essere raggruppati in due categorie – le vittime virtuose e le eroine – e che le prime sono di gran lunga le più diffuse, tuttavia Hipólita riunisce in sé le caratteristiche che contraddistinguono entrambe le categorie. Inizialmente è una moglie virtuosa, poi si innamora e cede alle attenzioni dell'amante, ma senza commettere adulterio vero e proprio; a seguito della violenza sessuale che la disonora, invece di darsi la morte o vivere con il segreto dell'offesa, sceglie di reagire nel modo più cruento possibile, e come una fenice che risorge dalle ceneri, Hipólita prende in mano la propria vita e si risollewa.

Nel finale si conferma quanto affermato nel titolo: *Al fin se paga todo*. Anche se a pagare per le conseguenze delle proprie azioni sono solamente gli uomini: in primis don Luis, per aver agito immoralmente nei confronti del fratello, della cognata e anche dell'ordine di Alcántara del quale era membro; in seguito don Gaspar, che viene derubato e ucciso da un suo servo come punizione per aver tentato di corrompere una donna sposata e poi averla maltrattata e abbandonata. Anche don Pedro, in un certo senso, può essere definito una vittima delle circostanze; tradito più o meno volontariamente dalla moglie, poi abbandonato, muore di tristezza e solitudine. Al contrario, Hipólita, «libre, moza y rica<sup>215</sup>», viene premiata con un matrimonio d'amore con un uomo che l'adora e la rispetta, dei figli e tanta felicità.

Il messaggio che Zayas vuole trasmettere non potrebbe essere più emblematico: critica il matrimonio combinato che ingabbia le giovani donne prima che queste siano in grado di comprendere cosa sia l'amore, esplicita l'esistenza di una sessualità femminile – fino ad allora considerata un vero e

---

<sup>215</sup> ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 444.

proprio tabù, se non del tutto inesistente –, mette in luce il diritto della donna di decidere per la propria vita, denuncia la violenza sessuale e domestica invitando le donne alla ribellione, offre loro una via d'uscita indicando il convento come possibile rifugio da una società opprimente e pericolosa, infine mostra che, colei che avrà il coraggio di ribellarsi al sistema e lottare per ciò che è giusto, non potrà che trarne beneficio. Per la prima volta, grazie alla penna ribelle e anticonformista di una donna e al suo tentativo di dare una svolta alla società patriarcale, assistiamo a un finale non convenzionale che vede il trionfo indiscusso della protagonista; questa, a partire da una situazione tristemente comune per un'epoca come quella del Secolo d'Oro, mostra la giusta dose di intraprendenza e indipendenza che le regalano la tanto bramata libertà.

## CONCLUSIONE

Così siamo giunti alla fine di questo breve ma intenso viaggio, che inizialmente ci ha visto esplorare il panorama sociale e culturale della Spagna barocca, soffermandoci per quanto possibile sulle tappe della vita della donna e sul ruolo ricoperto da quest'ultima nella letteratura dell'epoca. In seguito siamo arrivati al vero e proprio fulcro dello studio, in cui abbiamo potuto analizzare, conoscere e, perché no?, anche apprezzare, alcune delle figure più sorprendenti che la letteratura del Secolo d'Oro ci abbia mai regalato. Ognuna di esse ha posto in evidenza, più o meno velatamente, una problematica legata alla difficile situazione in cui viveva la donna della società seicentesca. Dall'irriverente Lucrecia, con la sua lotta per poter scegliere il compagno della propria vita e così contrarre matrimonio per amore, siamo passati alla fiera Laura, con la sua avversione per l'uomo e l'ingiusto trattamento che questi riservava alla donna, insieme alla strenua difesa del diritto all'istruzione di quest'ultima. Successivamente, abbiamo potuto ammirare le doti oratorie dell'indipendente Marcela attraverso il suo indimenticabile inno alla libertà dell'individuo, sia questa d'espressione, d'azione o di pensiero; per poi concludere con la coraggiosa Hipólita – nata dall'altrettanto audace María de Zayas –, che, attraverso la sua lotta contro la violenza di genere, si rende emblema della rivendicazione femminile. Personaggi frutto dell'ingegno e della modernità di quattro incredibili creatori, che ci hanno emozionato, divertito e indignato, permettendoci di comprendere più nel dettaglio le gioie e i dolori dell'essere donna in una società controversa come quella barocca.

Mi riservo l'illusione di pensare che, grazie all'indiscusso potere della letteratura, insieme alla straordinarietà delle nostre protagoniste, esse siano state e continuino a essere fonte di ispirazione e speranza per tutte le lettrici incontrate nel loro cammino, con l'utopico desiderio che un giorno possa esistere un mondo in cui regni l'uguaglianza e le ingiustizie siano solo un triste ricordo.

In conclusione, spero di essere riuscita – nei limiti che spazio e tempo a disposizione necessariamente impongono – a rendere un po' di giustizia a questa particolare tendenza della letteratura spagnola, sebbene le opere scelte ne ricoprano solamente una millesima porzione. Allo stesso tempo, mi auguro di aver

trasmesso almeno una piccola parte della passione e dell'interesse che nutro per questo argomento, che mi ha accompagnato nell'intero arco del mio percorso di studio e che sono certa non mi abbandonerà nemmeno in futuro.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, Irene – FELTEN, Uta (eds.) (2009), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Iberoamericana, Madrid.
- ARELLANO, Ignacio (2000), *La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)*, in DE ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Obligados y ofendidos*, Fundamentos, Colección Arte/Real Escuela Superior de Arte Dramático, Clásicos Resad, Caracas, pp. 11-36.
- ARRABAL, Fernando (1996), *Un esclavo llamado Cervantes*, Espasa Calpe, Madrid.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (1998), *Mujeres y género en la España del Siglo de Oro*, in CASTILLA PÉREZ, Roberto – MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Editorial Universidad de Granada, Granada.
- BROWNLEE, Marina S. (2000), *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CAPPELLI, Federica (2004), *Un serafín muy melifluido y sonoro sienta hablar: sátira anticulterana in una commedia di Mira de Amescua*, in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, VII, pp. 209-222.
- CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, voll. I e II, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Barcelona.
- CERVANTES, Miguel de (1949) *Novelas ejemplares*, introduzione e note di Camillo Guerrieri-Crocetti, S. Lattes & C. Editori, Torino.
- CERVANTES, Miguel de (1995), *Ocho comedias y ocho entremeses in Obra completa*, vol. III, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- CRUZ, Anne J. (1993), *Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro*, in GARCÍA MARTÍN, Manuel (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca,

- Salamanca, pp. 255-260.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1987), *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, in *Obras selectas*, ed. de Luis Sáinz de Medrano, Planeta, Barcelona.
- DE VEGA, Lope (1991), *Obras selectas*, ed. F. C. Sáinz de Robles, Aguilar, México, pp. 1570-1600.
- DÍEZ BORQUE, José María (1976), *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, José María (1978), *El feminismo de doña María de Zayas*, in *La mujer en el teatro y en la novela del siglo XVII*, Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 Noviembre 1978, Université de Toulouse - Le Mirail, Toulouse.
- DIXON, Victor (2000), *Lope de Vega y la educación de la mujer*, in PROFETI, Maria Grazia (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (dal 10 al 13 febbraio 1999)*, Vol. II, Alinea Editrice, Firenze, pp. 63-74.
- EL SAFFAR, Ruth (1993), *In Marcela's case*, in EL SAFFAR, Ruth – DE ARMAS WILSON, Diana (eds.), *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Cornell UP, Ithaca, pp. 157-178.
- FALCÓN, Lidia (1997), *El feminismo de la pastora Marcela*, in *Amor, sexo y aventuras en las mujeres del «Quijote»*, Vindicación Feminista-Hacer, Madrid-Barcelona, pp. 93-99.
- FOA, Sandra M. (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Albatros Hispanófila, Madrid.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1991), *Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage*, in FOTHERGILL-PAYNE, Louise e Peter, *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*, Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 67-82.
- GARCÍA SÁNCHEZ, M. Concepción (1998), *Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. – CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro, cit.*, pp. 233-248.

- KRZYSZTOF, Sliwa (2005), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, XXIII, Esudios de literatura 95, Edition Reichenberger, Kassel.
- LEÓN, Fray Luis de (1968), *La perfecta casada*, ed. de José López Navarro, Rialp, Madrid.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (1998), *¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en “El primer Conde de Flandes” de Mira de Amescua*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. – CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, cit., pp. 345-374.
- MATEOS, Alonso Abel (2007), *El teatro barroco por dentro: espacios, escenografías y otros recursos de la comedia áurea*, in *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, nº2, IES Carolina Coronado, Almendralejo, pp. 7-46.
- McKENDRICK, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the “mujer varonil”*, Cambridge University Press, London/New York.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2005), *Cuatro milagros de amor*, introducción, edición y notas de F. Cappelli, in DE LA GRANJA, Agustín (coord.), *Teatro completo. Vol. V*, Universidad de Granada-Diputación de Granada, Granada.
- MORLEY S. G. - BRUERTON C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, p. 403.
- PEÑA, J. Francisco (2014), *Escenas Cervantinas, Las mujeres en la vida y en la obra de Cervantes*, Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 1-20.
- PROFETI, Maria Grazia (a cura di) (1998), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, La Nuova Italia, Firenze.
- ROZAS MARÍN, M. Dolores (1996), *La falsa apariencia de Lucrecia en “Cuatro milagros de amor” de Mira de Amescua*, in DE LA GRANJA, A. – MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds), *Mira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*. Vol. I, Universidad de Granada, Granada, pp. 511-520.

- SÁNCHEZ CRESPO, M. Del Carmen (1996), *El personaje de Laura en “La vengadora de las mujeres”*: cultura, tradición y modernidad, in PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Universidad de Castilla y la Mancha, Almagro (Ciudad Real), pp. 145-156.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993), *La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro*, in GARCÍA MARTÍN, Manuel (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 941-948.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002), *El tema de la mujer en el teatro barroco*, in MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía – BARANDA LETURIO, Nieves, *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, UNED, Madrid, pp. 55-79.
- VIGIL, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid.
- VILLACORTA BAÑOS, Antonio (2000), *Las mujeres de Lope de Vega*, Alderabán Ediciones, Madrid.
- VILLANUEVA, Juan Manuel (1991), *El teatro de Mira de Amescua*, in REV – RILCE 7.2, Servicio Publicaciones Universidad de Navarra, pp. 363-381.
- VILLANUEVA, Juan Manuel (1998), *¿Fue misógino Mira de Amescua?*, in MARTÍNEZ BERBEL, J. A. – CASTILLA PÉREZ, R. (eds), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, cit., pp. 429-453.
- VIVES, Juan Luis (1946), *Instrucción de la mujer cristiana*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- WALDE MOHENO, Lillian Von der (2000), *Lo esencial y lo arbitrario, un acercamiento a “La vengadora de las mujeres” de Lope de Vega*, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLVIII, n° 1, enero-junio, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Distrito Federal, México, pp. 95-104.



ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Cátedra, Madrid.

## SITOGRAFIA

BARANDA LETURIO, Nieves (2013), *Las escritoras en el siglo XVII*:  
[http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras\\_Siglo\\_XVII.pdf](http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf) [ultima consultazione: 10/05/2016].

DE SALVO, Mimma (2008), *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Midesa:  
<http://www.midesa.it/articoli.html> [ultima consultazione: 05/05/2016].

LLERGO OJALVO, Eva Elena – CEBALLOS VIRO, Ignacio (2013) *La visión literaria de los otros (7). Las monjas del Siglo de Oro, ¿fieles devotas o seductoras enclaustradas?* In *Rinconete, Revista del centro virtual Cervantes*,  
[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_13/25012013\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_13/25012013_01.htm) [ultima consultazione: 27/04/16].

MADROÑAL, Abraham (2011), *A propósito de “La doncella Teodor”, una comedia de viaje de Lope de Vega*, in *Revista de literatura*, enero-junio, vol. LXXIII n°145, pp. 183-198: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/258/273> [ultima consultazione: 31/07/2016].

PROFETI, Maria Grazia (2005), *El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta*, in FERNÁNDEZ GARCÍA M. Isabel – RUSSO Mariachiara (eds.), *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, inTRAlinea Special Issue:  
[http://www.intralinea.org/specials/article/el\\_claustro\\_y\\_la\\_pluma\\_lope\\_de\\_vega\\_y\\_la\\_mujer\\_culta](http://www.intralinea.org/specials/article/el_claustro_y_la_pluma_lope_de_vega_y_la_mujer_culta), [ultima consultazione: 29/07/2016].

YLLERA, Alicia (2013), *María de Zayas y Sotomayor, escritora sin rostro*, in *Despertar de la escritura femenina*, Biblioteca Nacional de España:  
<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/exposicion>

[es2013/ActDespertarEscritura/19marz\\_MariadeZayas.html](#),  
consultazione: 29/08/2016].

[ultima

